840.92
B87d

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Class Book Volume
840.92 B87d

Ja09-20M

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

MAY 25 1967

L161—O-1096

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/dumassardouunddi00bult

Litterarische Volkshefte Nr. 4.

Dumas, Sardou

und

die jetzige Franzosenherrschaft

auf der deutschen Bühne

von

Heinrich Bulthaupt.

Berlin.
Richard Eckstein Nachfolger
(Hammer & Runge.)

84092
B87d

Alle Rechte vorbehalten.

Unser deutsches Schauspiel steht heutzutage unter dem Stern der Franzosen. Leider! Vergeblich sind einige der stärkeren Talente unter unseren jüngeren Dichtern mit kritischen Worten und, was mehr bedeuten will, mit ihren eigenen Schöpfungen, ernsten, großangelegten Tragödien, gegen diese Macht zu Felde gezogen — vergebens. Jenen war zwar und ist noch ein zeitweiliger, oft sehr geräuschvoller und glänzender Sieg beschieden, aber immer mehr fassen die fremden Gewächse bei uns Wurzel und bald unbewußt, bald mit offenbarer Absicht fangen unsere Dichter, auch die begabteren, an, sich nach den Franzosen zu bilden, wahrscheinlich in der Einsicht, daß sie auf diese Weise am Sichersten auf die Bühnen gelangen und sich am Längsten dort behaupten können. Gewisse Theater großer Städte dienen fast ausschließlich dem französischen Schauspiel, das immer zugleich auch ein Pariser Sittenbild ist, in dem der Ehebruch oder das frivole Spiel im Verhältniß der Geschlechter eine unvermeidliche Rolle spielt, und auf der vornehmsten deutschen Bühne, der Wiener Burg kommt man ihm im Gegensatz zu den meisten Hoftheatern im Reich, die sich in dieser Beziehung vornehm zurückhalten, mit zuvorkommendster Höflichkeit entgegen — sicherlich nicht ohne den Anstoß Laubes, der in dieser Beziehung das weiteste Gewissen hatte und als Leiter des Hofburg- und mehr noch des Wiener Stadttheaters ohne die Franzosen nicht leben konnte. Lehnt man sich gegen diesen üppigen und im Hinblick auf die damit verbundene Tatsache, daß oft noch unbekannte Werke irgend eines Modeschriftstellers an der Seine wie die Katze im Sack, oder noch ungeboren, wie das Korn am Halm gekauft werden,

153536

geradezu schamlosen Kultus auf, dann zucken die Theaterdirektoren die Achseln und weisen auf ihre Kassenrapporte, das Publikum erklärt, sich nirgends besser zu unterhalten als dort, einige Kritiker betonen wieder und wieder, wie unendlich überlegen die französische Schauspielkonversation der deutschen sei und wie viel unsere Dramatiker in technischer Beziehung von unseren westlichen Nachbarn zu lernen vermöchten, während ein Professor der vergleichenden Litteraturgeschichte vielleicht kurzweg, sachlich und trocken darauf hinweist, daß unser deutsches Drama ja überhaupt, auch die Werke Lessings und Schillers, auf den Schultern der Franzosen ständen.

Das Letzte ist ganz gewiß wahr und zum Theil, aber nur zum kleinen Theil ist es ein Unglück. Das deutsche Drama und die deutsche Bühne haben keine eigentliche nationale Entwicklung durchgemacht, und als fast in allen Kulturländern Lustspiel und Tragödie bereits in herrlicher Blüte standen, besaßen wir nicht mehr als einige sogenannte „Mysterien" und die Rüpeleien der Fastnachtsspiele. Die entwickelungsfähigen Keime in ihnen zerstörte die Ungunst unserer politischen Verhältnisse, und zwischen der Roheit der Hanswurstiaden und der Langeweile der gelehrten Kopien französischer Originale irrte die Kunst ohne Aussicht Schutz und Verständniß zu finden obdachlos hin und her. Daß die erste neue Regung einer ernsten Dramendichtung im vorigen Jahrhundert von der romanischen Poesie, insbesondere der französischen ausging, ist eine nicht aus der Welt zu schaffende Tatsache, aber es ist sehr wohl möglich, daß die strenge, akademisch-pedantische Manier des romanischen Stils für den romantischen, zur Kompositionslosigkeit und Zerfahrenheit neigenden Geist der Deutschen der feste Stab wurde, an dem die junge Pflanze sich aufrichten und emporwachsen konnte, wie es zweifellos ein Glück ist, daß dem gewaltigen, alle Formen sprengenden Einfluß, den Shakespeare auf die genialen Feuergeister der classischen Zeit ausübte, die allgemein anerkannte Autorität Lessings und das theatralische Genie Schillers einen festen Damm entgegensetzten. Sie sind es gewesen, die gelegentlich auch in ihren Stoffen von den Franzosen beeinflußt, die starren Regeln der Einheitentragödie flüssig gemacht und den Anforderungen des deutschen Geistes angepaßt haben; sie haben bei aller Bewunderung vor Shakespeare in der „Minna" und „Emilia", in den „Räubern" und „Kabale und Liebe" die Kompositionsweise der Romanen in geschmeidiger Anpassung auf das deutsche Drama angewandt und erst nach und nach, zwischen

Shakespeare und den Franzosen die goldne Mitte ziehend, das Scenarium erweitert, in bewundernswerther Weisheit, im feinsten Verständniß für den ungeberdigen, allzu enge Fesseln verabscheuenden germanischen Genius: Lessing als der erste im „Nathan", Schiller, der so viel von Lessing lernte, versuchsweise im „Fiesco", mit vollem Bewußtsein im „Wallenstein" und mehr noch in der „Jungfrau" und im „Tell". Auf ihrer Fährte hat sich unser Bühnendrama, die Tragödie „hohen Stils" entwickelt und es giebt keinen dramatischen Dichter und keinen bloßen Bühnenroutinier, der nicht auf diesem Wege seine Lorbeeren gefunden hätte. Kleist, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig, Gutzkow, Freytag, Laube — sie Alle stehen auf dem Boden dieser romanisch-germanischen Technik, sie Alle lernten mit dem einfachsten Scenarium auszukommen, ehe sie Geist und Phantasie schwärmen lassen und ohne Nachtheil für die Einheitlichkeit des Dramas und seine Wirkung auf dem Theater als die wahren „Meister" die Form zerbrechen durften.

Da die Dinge sich nun einmal so gemacht hatten, war es nur ein gerechter Zoll der Dankbarkeit, wenn die Deutschen auf dem Repertoire ihrer Theater, das nach unserer leidigen Art nicht national, sondern echt kosmopolitisch war, auch der Franzosen nicht vergaßen. Man gab Calderon und den allgewaltigen Shakespeare, Alfieri und Goldoni, warum sollte man gegen Frankreich zurückhalten? Goethe selbst übersetzte zwei Tragödien Voltaires, Schiller einige mittelmäßige Lustspiele, und ihre Epigonen sorgten, daß der Pariser Einfluß nicht versiegte. Und man spielte nicht etwa Molière, auch nicht Racine und Corneille — nein, man folgte dem französischen Drama wie man der französischen Mode folgte, und je mehr das deutsche Schauspiel erstarkte oder hätte erstarken sollen, je tiefer sich in die nun einmal glücklich gefundene Form der germanische Geist hätte senken sollen, desto mehr schielte man nach dem Westen und das, was am Wenigsten deutsch war, gefiel am Meisten. Immer aber behauptete sich doch neben einigen groben Spektakelkomödien Pyats, des älteren Dumas und den unterhaltenden, sauber gefügten, wohl nüchternen, aber nicht geistlosen Stücken des fruchtbaren Scribe in den vierziger und fünfziger Jahren auf unseren Bühnen die Nachkommenschaft Ifflands und Kotzebues: das spießbürgerliche, oft salzlose und langweilige, doch aber von einem gesunden sittlichen Sinn getragene, von guter Beobachtung der deutschen Familie zeugende Lustspiel der Benedix und Vettern. Bald aber schwand

auch deren Macht, und ihre Erben erwiesen sich, trotzdem es ihnen an Talent nicht fehlte, zu schwach um den Kampf gegen die fränkische Invasion zu bestehen. Und als nun gar die Sünde, die bis dahin noch mit einem Schleier bedeckt worden war, sich in dem sozialen Drama von Paris offen enthüllte, als Dirnenthum und Ehebruch die beiden Pole, oder richtiger der einzige Pol wurden, um den sich die gesammte dramatische Kunst Frankreichs drehte, als die schalkhafte Zweideutigkeit von der brutalen Zote verdrängt wurde und Alles zu sagen und Alles darzustellen erlaubt ward, wenn es nur für wahr und witzig galt, da war es geschehen. Und nun zeigte es sich offen, welcher Göttin man im Stillen so lange gehuldigt hatte. Nicht die „Technik", nicht die „Kunst der Exposition", nicht die „Feinheit des Dialogs" war ihr Name — richtig benannt hieß sie die Unanständigkeit, die Sensation, der Sinnenkitzel. Witz und Wahrheit, Technik und Kunst waren nur Devisen, ohne die der Kultus der Dirnentragödie nicht wohl möglich war. Mit diesen und anderen schönen Titeln versehen, die ihr zum Theil allerdings zukommen, doch aber ohne für das große Publikum den Ausschlag für das Interesse zu geben, das es an ihr nahm und nimmt, wurde sie allmächtig, und heutzutage schwören die „gesuchtesten" unserer Dramatiker heimlich oder öffentlich zu ihrer Fahne. Das deutsche Schauspiel steht wieder wie vor hundert Jahren unter dem Stern der Franzosen. Aber in wie anderem Sinne als damals! Den großen Dichtern unserer klassischen Zeit galt es, mit ihrer Hülfe das deutsche Drama zu schaffen — heutzutage ruft man die Franzosen zu Hülfe, um das, was in unserem Schauspiel noch national ist, wieder zu zerstören. Das geschieht natürlich nicht mit Scribes „Glas Wasser", mit Sardous „Letztem Brief", mit einem so graziösen Stück wie Paillerons „Welt, in der man sich langweilt". Das sind liebenswürdige, lustige Plänkler, an denen alle Welt ihre Freude hat, hinter ihnen aber verbirgt sich das Gros, und welcher Art seine Führer sind, das wird uns bei ihrer Betrachtung klar werden.

Der jüngere Dumas ist es bekanntlich, der gewohnheitsmäßig als der Schöpfer des sozialen, insbesondere des Halbwelt- und Ehebruchdramas bezeichnet wird. Mit Unrecht; denn einmal entsteht solch' ein künstlerisches oder unkünstlerisches Gewächs nicht urplötzlich, nur durch den Willen und die schaffende Kraft eines einzigen Mannes, und dann sind nicht nur die Keime, sondern bereits völlig ausgebildete Erscheinungen derselben Gattung schon bei Feuillet, George Sand, bei

Alfred de Musset, bei Scribe und anderen zu finden, während die Anfänge noch viel weiter zurückreichen. Wohl aber kann Dumas das Verdienst für sich beanspruchen, durch sein Drama „Le demi monde" diese zweifelhafte Species der Sittenkomödie getauft zu haben.

Aber nicht diese geistreiche und moralisch unanfechtbare Komödie giebt man in Deutschland. Selten oder nie auch den fein ironischen, oft tugendlich phrasenhaften, aber doch warmherzigen „Natürlichen Sohn", noch weniger den allerdings krassen, aber in seiner moralischen Verlumptheit kenntlich genug gebrandmarkten, technisch vortrefflichen „Monsieur Alphonse" — nein, sein allerschlechtestes Werk genießt bei uns die höchsten Ehren, und ein anderes, nicht minder unhaltbares, paradiert wenigstens zu Zeiten noch auf dem Repertoire einiger großer Bühnen. Jenes ist allbekannt, „Die Camelliendame," und gehört der ersten jugendlichen Schaffensperiode des Mannes an, dieses stammt aus dem Jahre 1877 und heißt „L'étrangère", „Die Fremde". Jenes, eine Bearbeitung des gleichnamigen Romans und mit allen technischen Schwächen und Mängeln solcher Verrenkungen ausgestattet, spricht allem gesundem Gefühl und damit einer wohlverstandenen Sittlichkeit Hohn, dies beleidigt trotz seines moralischen Schlusses alle Gesetze des Verstandes, der Ästhetik, des Anstands und des Herzens zugleich.

Man weiß zur Genüge, um was es sich in der „Camelliendame" handelt. Eine mit allem Luxus, den die Sünde ihr verschafft, umgebene Dirne der Halbwelt erwidert nach einigem Zaudern die schwärmerische Neigung eines jungen Mannes und zieht sich mit ihm fern von Paris in ein ländliches Tusculum zurück. Die „wahre Liebe" hat ihr Herz berührt, und all ihren Reichtum ist sie für sich und ihren Anbeter zu opfern entschlossen. Da fordert der Vater des thörichten Jünglings, daß sie von ihm lasse, um seiner Tochter willen, die das Weib eines geachteten Mannes werden soll, und Marguerite Gauthier entschließt sich nach furchtbaren Seelenqualen, in dem Geliebten den Glauben zu wecken, sie wende sich einem reicheren Werber zu, und ihn so zu fliehen. Der Bruch vollzieht sich, der Liebhaber beschimpft die Edelmütige öffentlich und erst als sie, von der Schwindsucht fast schon verzehrt, dahinsiecht, ändert der biedere Vater seine Gesinnung und dem Geliebten wird es kund, welchen Engel er gekränkt. Das alles ist nicht mit individualisierender Kunst und Absicht, sondern so dargestellt, daß es den Schein der Allgemeinheit gewinnt; es liegt eine versteckte Anlage gegen den Staat und die Gesellschaft darin verborgen, gegen

diese allgewaltigen, brutalen Mächte, die solche Zustände, solches Herzeleid geschaffen, die solche Opfer verlangen, wie Marguerite Gauthier sie mit ihrer Ehre, ihrem Glück und ihrem Leben bringen muß, und nicht diese eine „dame aux camélias“ — die ganze Prostitution wird mit dem Heiligenschein umgeben. Gesetzt nun einmal, sie verdiente ihn (was ich leugne), gesetzt auch, daß sich die Seele mitten im Schmutz rein erhalten könnte, daß diese Frauen, die nicht in der Erregung der Sinne, im Fieberpochen eines leicht entzündbaren Herzens, sondern um des Geldes willen, kalt, ohne Liebe, ihre Gunst verschenken, nicht nur „gutherzig“, sondern auch wahrhaft groß, helden-, ja heiligenhaft empfinden und handeln könnten (woran ich nicht glaube) — hat der Dichter mit der Unerschrockenheit des wahren Poeten der Gesellschaft den Fehdehandschuh hingeworfen, hat er frank und frei die Emancipation des Fleisches verkündet, hat er wie ein echter Dramatiker Partei ergriffen, die Kontraste verschärft und das, was ihm schwarz oder weiß erscheint, offen so benannt? O nein! Gerade in der Mitte des Stückes steht eine Scene, die uns so recht deutlich die ganze Halbheit und Verlogenheit der Stellung des Autors, die ganze oberflächliche Rührseligkeit, den ganzen widerwärtigen nassen Jammer des Stückes aufdeckt. Es ist der Auftritt, den der alte Duval, der Vater des Liebhabers, mit dem Mädchen hat. Er pocht anfangs stark auf seine Ehrenhaftigkeit und klagt die Gefallene ganz so rücksichtslos an, wie es der Schein, der gegen sie ist, verstattet. Da überzeugt sie ihn von ihrer Großmut; sie stellt den sonderbaren Satz auf: „Ein wenig Liebe kann einer Frau die verlorene Keuschheit zurückgeben“, und der Alte gesteht ganz gerührt ein, daß ihm eine Seele, so edel und liebenswert wie die ihre noch nicht vorgekommen sei. Und dennoch, nachdem er sich von ihrer ganzen Herrlichkeit überzeugt, fordert er mit einigen väterlichen und weltklugen Worten das Unerhörte von dem armen Geschöpf, er verlangt, sie solle seinen Sohn auf immer verlassen und sagt, während sie sich vor Schmerz windet und ausruft: „Ich werde daran sterben“, gerührt bei Seite „Armes Mädchen!“ Und noch giebt er seine grausame Forderung nicht auf? Trotz alledem nicht? Nur damit die Gesellschaft oder, wie es in diesem Falle doch zweifellos heißen müßte, das Vorurteil seinen Tribut bekomme und eine philiströse Familie an dem Verhältnis, das der Bruder ihrer künftigen Schwiegertochter unterhält, fürder keinen Anstoß nehme? Und Marguerite läßt sich von diesem Greis mit einem väterlichen Kuß begnaden und der Alte zieht von

dannen, ohne die mindesten Gewissensbisse zu empfinden? Etwa wie der Henker, der einen Unschuldigen um einer That willen köpft, die er selbst begangen hat und der gleichwohl ruhig schlafen geht, weil er sich sagt, er sei ja beauftragt worden, an dem armen Sünder das Urteil zu vollstrecken? Nun denn, das ist so elend, so feig, so unwahr, daß mich ekelt. Hier galt es so oder so, entweder — oder! Entweder hat Marguerite Gauthier durch ihre Liebe zu Armand Duval wirklich „die verlorene Keuschheit" wieder erlangt, und sie steht rein und verehrenswürdig vor dem da, der sie anzuklagen gekommen war — dann hatte die Gesellschaft kein Recht, zu verlangen, was sie verlangt und der alte Duval, der sich zum Anwalt der Sitte machte, mußte angesichts der Qualen, die er der Ärmsten bereitet, den stummen Auftrag, den ihm die Gesellschaft gegeben, von sich werfen und sein Henkeramt zu verwalten sich weigern! That er das aber nicht, so war er ein Elender oder ein Cretin, und der Dramatiker hatte ihn als das, was er war, zu kennzeichnen. Oder aber: die Gesellschaft hatte Recht, dann taugte der weichliche Rührbrei der ganzen Scene nichts, und der empörte Vater dürfte die Camelliendame mit einem Achselzucken verlassen, nachdem sie ihre Rechte an dem Mann und das Recht zu lieben, wen sie lieben will, bis aufs äußerste verteidigt. Dumas aber thut weder das eine noch das andere. Beiden feindlichen Gewalten drückt er verstohlen, lügnerisch die Hand. Marguerite weint über ihre im Sündenrausch verlebten Tage und versöhnt damit die tugendhafte Gesellschaft. Duval schreibt post festum einen Brief, der der bereits Todkranken seine und seines Sohnes Reue und eine bessere Zukunft verkündet, und versöhnt damit die Prostitution und die freie Liebe. Das ist das Unausstehliche an dieser Komödie. Dinge, für die Dumas eintritt, wollen nicht beschönigt, sondern energisch verteidigt sein — zaghaft, sentimental angefaßt, verraten sie nur ihre eigene Schwäche und überzeugen uns, daß sie nicht zu verteidigen *sind*. Diese einzige Scene, die den Charakter des ganzen Dramas symbolisch wiedergiebt, genügt, es zu richten; sie steht im dritten Akt; der fünfte Akt giebt ihm dann ästhetisch den Gnadenstoß. Es ist der Schwindsuchtstod der Heldin, ausführlich dargestellt. Vor der Religion wird ein ehrfurchtsvolles, frommes Kreuz geschlagen, ein junges frisch getrautes Paar (ein Advokat, der seine Geliebte zu seinem Weibe gemacht) muß uns den Segen der legitimen Vermählung versinnbildlichen, ein alter Schweinigel (St. Gaudens), der einen Ring zum Neujahrstage schickt, wird

„Braves Herz" genannt, ein junger Roué bewährt sich als opferfreudiger Krankenpfleger, die Treue eines Arztes und einer Dienerin wird gepriesen — kurz, es ist ein wahres Ragout von Edelmut. Widrig durch und durch! Und man muß sich bei diesem eines geistreichen Schriftstellers ganz und gar unwürdigen Ende fast gewaltsam erinnern, daß derselbe Dumas uns durch die kecke, sichere und humorvolle Schilderung einiger Nebenfiguren, besonders in den ersten Akten, trefflich unterhalten hat, daß seine Gesellschaftsscenen von hundert farbigen Lichtern glitzern und daß besonders das Souper im ersten Akt von echt realistischem Leben, von Übermut und froher Laune strotzt. Von dieser Fähigkeit Konversation zu machen, von diesem Geschicke mit wenigen Strichen eine charakteristische Figur zu zeichnen, können die Deutschen allerdings lernen — nur sollen sie dabei nicht versuchen zweideutig und unanständig zu werden! Denn selbst einmal angenommen, das Geizen nach solchen Pikanterien wäre des Schweißes der Edlen wert (was es doch gewiß nicht ist) — wir verstehen nicht das Verfängliche mit Anmut zu sagen, wie es die Franzosen thun. Wir werden derb, ungeschlacht, ordinär. Wenn wir aber von dem Geschick unserer Nachbaren, eine Handlung spielend zu exponieren, jede für das Publikum nötige Aufklärung in Darstellung und Handlung aufgehen zu lassen und dabei auf das Graziöseste und Geistreichste zu plaudern, vielleicht mit besserem Erfolge lernen können, so gäbe es immer noch bessere Muster als die „Cameliendame" und reinlichere Vorwürfe: bei Alfred de Musset, bei Scribe, Bayard, bei Barrière, in einigen Dramen Augiers und vor allem bei Sardou, der in diesen technischen Künsten ein ganz erstaunliches Geschick besitzt. Und wenn es durchaus Dumas sein muß, dann sind ja auch in dieser Beziehung der „Fils naturel" und „Monsieur Alphonse" der „Dame aux camélias" weit überlegen.

Freilich will ich damit dem Kultus seiner besseren Dramen in Deutschland keineswegs das Wort geredet haben. Denn immer sind doch die Verhältnisse, die sie behandeln, unserer Nation fremd. Nicht als schritte nicht durch die Gassen, durch die Prunksäle und über die Stiegen der Hinterhäuser unserer großen Städte die Sünde und das Elend heimlich und offen ganz ähnlich wie in Paris umher — peccatur extra et intra muros — aber das leugne wer mag, daß in der französischen Gesellschaft, jedenfalls in der, die sich in den Dramen der erleuchtetsten Geister Frankreichs spiegelt, der Ehebruch und

die freie Liebe eine ganz andere öffentliche Sanction erhalten haben als in Deutschland, daß Dinge, die man bei uns noch schamvoll verborgen hält, dort frei bekannt werden dürfen und daß das Pariser Leben und die gründliche Verschiedenheit des französischen Volkscharakters von dem deutschen in der Seinehauptstadt eine Anzahl von Typen großgezogen hat, für die uns jedes Verständnis fehlt. Man mag entscheiden, welches Volk den Vorzug verdient und ob die größere Schamhaftigkeit des unseren, die sich u. A. in der principiellen Anerkennung der Ehe und der Familie kund giebt, so schlechtweg als „Heuchelei" und nicht vielmehr als sittliche Empfindung aufzufassen ist — jedenfalls stehen wir immer noch befremdet und halbverlegen vor Dingen, die im französischen Drama als ganz selbstverständlich behandelt werden, und, besser oder schlechter, das moralische Gefühl der Franzosen ist jedenfalls nicht das unsere. Was wir in der „Cameliendame" fanden, kehrt fast in allen Komödien der Pariser wieder, und der Ehebruch, der dort nur eine ganz episodische, kaum wahrnehmbare Rolle spielt, wird in den andern desto gründlicher nachgeholt. Überall giebt es Grisetten- oder Cocottenheiraten, überall huldigt man den öffentlichen Dirnen und ruiniert sich für sie, überall bringt man das Glück eines reinen jungen Mädchens, einer Schwester, einer Tochter mit dem Schicksal einer Gefallenen in Verbindung, überall entpuppt sich der für die französischen Dramatiker unentbehrliche frivole und geistreiche Roué und Witzbold, der chorusgleich durch das Stück flaniert, zu guter letzt als ein vortrefflicher Mensch, und unfehlbar giebt es in jeder Komödie ein Duell. Dazu kommen denn noch die compromittierenden Briefe, die zurückgefordert und unter Umständen verbrannt werden, eine alte Mutter, bei deren Haupt man schwört, und ein krankes Kind, das eine zerrissene Ehe wieder flickt. Wer diese Mittel beisammen hat, kennt das ganze Handwerkszeug der Franzosen, und es ist schon ein Übriges, wenn sich noch eine bescheidene junge Frau dazu gesellt, die ihren lüderlichen Gatten liebt und zu guter letzt durch ihre Güte und Treue auch seine Liebe gewinnt. Alles aber sind nur Spielarten des einen unerschöpflichen, immer wieder ausgebeuteten und neu variirten Motivs: einer Verirrung, eines Fehltritts im Verhältnis der Geschlechter. Es ist als gäbe es nichts Anderes.

Auch die „Fremde" dreht sich um denselben und immer den einen Punkt. Nur daß ihre Fehler zahlreich sind wie der Sand am Meer und weniger in der Stellung des Dichters zu der Hauptfrage

als im Stück selbst liegen. Ein physisch und geistig ausgebrannter herzoglicher Schuft hat die unschuldige Tochter eines reichen Bürgerlichen, Fräulein Katharina Mauriceau, natürlich nur des Geldes wegen geheiratet und an der Seite des ungeliebten Gemahls nichts wie Schmach und Elend gefunden. Da kehrt ein gewisser Gérard zurück, an dem ihr junges Herz einst gehangen wie das seine an ihr. Die Liebenden finden sich wieder ,und der Herzog läßt es sich natürlich nicht entgehen, sein Weib und ihren vermeintlichen Geliebten zu beschimpfen. Es scheint als wolle es zum Duell zwischen dem einfachen Gérard und dem fürstlichen Wüstling kommen — aber nein; ein gewisser Mr. Clarkson, ein Amerikaner, der mit dem Herzog von Septmonts zu verhandeln hat, wird im Laufe des Gesprächs in die Angelegenheit verwickelt und sagt seinem vis à vis derartige Beleidigungen, d. h. Wahrheiten, daß der Zweikampf unvermeidlich wird. Der Herzog fällt, die edele junge Herzogin, die vor dem Tode ihres Gatten wenigstens den Triumph erlebt hat ihm einmal gründlich die Wahrheit gesagt zu haben, wird Wittwe, und mit einer discreten Aussicht auf ihre Vermählung mit dem geliebten Gérard schließt das Stück. Und die Fremde? Ach ja die Fremde hätte ich bald vergessen. Das ist eine interessante Dame, eine Farbige, die wie ein Abenteuer durch die Handlung schreitet, Clarksons jungfräuliche Gattin. Sie erzwingt sich den Eintritt in die vornehmen Salons, hänselt die Männerwelt, die ihr zu Füßen liegt ohne von ihr erhört zu werden, giebt sich den Anschein als wolle sie der Herzogin ihren Gérard abspenstig machen, droht mit dem Ärgsten und thut schließlich Nichts. Sie scheint weder an dem noch an jenem ernstlich Interesse zu nehmen; man möchte sie für eine Intriguantin halten, für eine Frau, die ihre Gunst verkauft oder verschenkt, aber sie ist weder das Eine noch das Andere. Dafür glaubt sie, ihr sei die Collectivaufgabe zugefallen sich an der Menschheit zu rächen, und um dies glaublich zu machen, erzählt sie ihre Lebensgeschichte, in der sich alles vereint, was wir aus „Onkel Toms Hütte" Fürchterliches kennen, und mehr, und beschließt sie mit diesen Worten: „Man nannte mich nicht bei Namen, man nannte mich die Fremde und man hatte Recht. Ja, fremd, ohne Familie, ohne Freunde, ohne Vaterland . . ., Kopf und Herz voll von Haß gegen jenes Geschöpf, das sich Mann nennt, und das sich mir nie anders näherte als es sich einst meiner Mutter genähert, nur um das Weib zu erniedrigen und preiszugeben, ein Opfer seines Dünkels und seiner

Lüste. Ich berechnete, was seine Laster mir einbringen könnten, ohne daß ich ihm das Geringste zum Tausch gäbe. Es giebt keinen Mann auf und unter der Erde, der von mir das erhalten hätte, was man in der schamhaften und höflichen Sprache Ihrer Salons die kleinste Gunst nennt. Einer von ihnen, der ein wenig geistreicher war als die anderen, nannte mich die „Jungfrau des Bösen". Endlich, nachdem ich aus der Gemeinheit dieser Männer jeden möglichen Vorteil gezogen, überließ ich sie ihrem verdienten Loose: dem Gefängnis, dem Wahnsinn, der Schande, dem Todtschlag oder dem Selbstmord. Würden die anderen Frauen, wie ich, das Bewußtsein ihrer Macht und ihrer Stärke haben, die Männer wären nicht mehr der Rede werth."

Auch die Heirat des Fräulein Mauriceau und des Herzogs von Septmonts ist ein Werk der großen Rache der „Fremden", weil der Ehrgeiz des bürgerlichen Vaters und der Ruin der Durchlaucht sich so trefflich begegneten, und ihr Gewinn, den sie als Vermittlerin davon zog, nicht klein war. Von Mr. Clarkson ist sie auf Betreiben ihres Gemahls längst geschieden, und nicht mehr als sein Weib, sondern als seine Geschäftsteilhaberin wohnt sie mit ihm zusammen: „Clarkson und Compagnie, eines der angesehensten Häuser der neuen Welt." Über ihr dubiöses Interesse für den jungen Gérard aber äußert sie sich folgendergestalt: „Ist es wirklich Liebe, was ich für Monsieur Gérard empfinde — ich weiß es nicht, weil ich niemals verliebt war. Ist es nur eine Laune, die nicht länger als einige Tage dauern wird? Möglich. Gewiß aber ist, daß es für mich etwas Neues ist und daß ich wissen möchte, wie ich mich bei dieser Leidenschaft benehmen würde, die ich so oft entflammt, auf deren Rechnung ich so viele Niederträchtigkeiten habe begehen sehen und die man doch die Mutter so vieler heroischer Thaten nennt. Dieser Mann wird also entweder ganz und gar mir oder Niemandem gehören und Eins wird darüber sterben: vielleicht er, vielleicht Sie, vielleicht auch ich. Ich fürchte den Tod nicht mehr als das Übrige. Er naht als Freund oder Feind, je nach den Umständen und den Lebensanschauungen, aber er ist ein Mittel zum Zweck wie jedes andere."

Es bedarf dazu keines Commentars. Die alberne Übertreibung des Unheils, das sich auf Noëmi Clarkson häuft und das sie selbst über die Menschheit bringt, leuchtet für jeden Kenner des Stücks von selbst ein, und was von ihrer Neigung zu Gérard zu halten ist, in

dramatischer Beziehung vor Allem, das richtet sich, denke ich, wenn man auf den Ausgang blickt. Wer sollte nach so fürchterlichen Drohungen von einer solchen Frau nicht das Ärgste erwarten? Indessen, es kommt ganz anders, und wieder einmal haben die Berge gekreist und nichts als ein winziges Mäuslein geboren. Das ist auch, oder nicht einmal so viel, das Endergebnis des ganzen Dramas.

Denn was ist der Kern seiner Handlung? Der Conflict der Herzogin von Septmonts, die zwischen ihrem elenden Gatten und dem Geliebten ihrer Jugend steht? Nein, denn dieser Conflict bleibt unausgebeutet. Jener Gérard, der nebenbei bemerkt eine ganz unbedeutende Rolle spielt und von Dumas so sträflich vernachlässigt ist, wie man es keinem deutschen Dramatiker nachsehen würde, jener Gérard und der Herzog schlagen sich ja gar nicht, und ein anderer, der einzig gesunde Mensch des Stücks, der Amerikaner, der seinerseits wieder Nichts mit der Intrigue zu thun hat und in diese Wirrnisse eben nur hineinschneit, macht durch ein unberechenbares Spiel der Ehe ein Ende. Also der Zufall und nur der Zufall muß den völlig ratlosen Autor aus seinem confusen Netz befreien. Oder ist die Rache, die Noëmi Clarkson an der Menschheit nehmen will, das Thema des Stückes? Aber diese Rache ist so zu sagen eine ganz theoretische, und die abenteuerliche Geschichte ihres Lebens steht auch mit keiner einzigen Person des Dramas in der leisesten Beziehung. Wir hören Dinge, bei denen uns die Haut schaudern möchte, wenn die Häufung der Schrecknisse in dem Leben der Farbigen nicht zur Caricatur würde, so daß wir endlich lachen müssen statt zu weinen — aber wir sagen uns, daß diese Dinge uns Nichts angehen, insofern sie völlig außerhalb des Dramas stehen, so völlig, daß wir das weitläufige Aufgebot aller scheußlichen und aberwitzigen Détails der amerikanischen Sklavenwirtschaft kaum dem armseligsten dramatischen Stümper verzeihen möchten. Aber vielleicht entwickelt Dumas den Kampf der beiden Frauen, der Herzogin Katharina und der Missis Clarkson, um den geliebten Gérard, und führt ihn zur Krise und zur Katastrophe? Nein doch, wiederum nicht. Denn dieselbe „Fremde", die ihrer Rivalin im dritten Akt einen Kampf bis aufs Messer ankündigt, macht im fünften plötzlich eine höchst gemüthliche Schwenkung ins herzogliche Lager, und dankt Gott für den Ausgang des Duells; also auch mit diesem Conflict ist es aus, sämmtliche Maschen sind fallen gelassen, das Gewebe ist völlig in Verwirrung. Es ist als verfolgte ein Jäger mehrere Hirsche zu-

zugleich, als wendete er sich, um keinen zu verlieren, bald nördlich, bald südlich, bald nach Osten, bald nach Westen — natürlich kehrt er ohne Beute heim. Ein Jeder fängt in dem Stück etwas an, was er nicht vollendet oder vollendet etwas, was er nicht begonnen. Man denke sich, daß Stauffacher an Tells statt den Geßler tödtet, daß Gräfin Orsina als Hochzeitsgast der Vermählung des Prinzen mit Emilia Galotti beiwohnt, daß der alte Miller seinen Segen zu Luisens Verbindung mit dem Hofmarschall, der zu dem Ende vorab von seiner Frau geschieden ist, giebt und daß der Präsident mit der Milford barfuß nach Loretto pilgert, dann hat man eine ungefähre Vorstellung von der Composition der „Etrangère". Und davon sollen die deutschen Dichter lernen? Man rede uns doch nicht ein, daß Charaktere wie diese dem Leben entstammen. Sie sind Produkte eines verbrannten Hirns, Kinder einer trockenen Romantik, wie sie die dreißiger und vierziger Jahre besonders in Frankreich, aber auch in Deutschland genug hervorgebracht haben, und sie entstammen der wüsten, zermarterten Phantasie eines im Grunde phantasielosen, aber sensationsbedürftigen Scribenten.

Vielleicht aber gilt, was von Dumas gesagt werden mußte, nicht auch von Sardou, der heutzutage in Frankreich wie in Deutschland der zumeist Willkommene ist, und Alles dies wäre in den Wind geredet? Sehen wir zu. Sardou ist allerdings von Alexander Dumas nicht unerheblich verschieden. Er ist geistreicher, vielseitiger, er hat einen scharfen Blick für das öffentliche Leben, dessen wichtigste Fragen er, rasch zugreifend, in seine Dramen verflochten und oft in tendenziöser Weise beantwortet hat. Seine ironische Überlegenheit durchgeistigt und klärt auch einen bedenklichen Stoff und wie Wenige versteht er es, mit Grazie unanständig zu sein. Zudem ist seine Technik eine durchaus sichere, gleichmäßige, allerdings, sobald man ihm die Kunstgriffe abgelauscht hat, mit der er seine Werke zu einem größtentheils nur äußerlichen, oberflächlichen und zwangvollen Ende führt, auch monoton wirkende und schließlich abstoßende, aber in der Führung des litterarischen Handwerksgeräths ist er seinem Collegen Dumas, der unsicher hin- und hertastet, jedenfalls überlegen. In den Dienst irgend eines feinen Themas, einer heiteren und reinen Kunst gestellt, wie in den erfolgreichsten Dramen seiner ersten Periode entzückt sein souveränes Fangballspiel, seine satirisch gemüthliche Charakterzeichnung, und es kann nichts Geistreicheres und Eleganteres geben als das Kreuz und Quer

der Schicksale eines verfänglichen Briefes in den „Pattes de mouche“ (Der letzte Brief) oder die gute Art, mit der der ehrliche Caussade die Lasten der Einquartierung seiner „guten Freunde“ (Nos intimes) und die Sorge um die allerdings nur erst in Gedanken begangene Untreue seiner Frau trägt. Es waltet ein echter Humor darin, und Witz und Ironie beflügeln auch die ernstesten und schwersten Empfindungen, Eifersucht und Angst, Schreck und Schmerz, und schnellen sie vom Boden in das Reich des Scherzes empor. Wir sorgen uns mit diesen Menschen und doch bleiben wir gemütlich immer frei und lächeln über ihre Wirrnisse — die echte und rechte Komödienwirkung. Aber schon in der Familie Bénoîton, in der Modewuth, kaufmännischer Schachersinn und die ganze leere liebloſe, prunksüchtige Erziehung der modernen Jugend mit überbunten satirischen Farben gekennzeichnet und verhöhnt werden, zeigt sich der dem Verfasser fortan immer getreue Leichtsinn in der Anspinnung oder Lösung der Conflicte: Menschen, wie Sardou sie uns hier gezeichnet, sind unverbesserlich, und ganz vergebens redet er uns ein, daß diese Jeanne, diese Camilla der moralischen Wandlung, an die er uns glauben machen will, wirklich fähig wären. Selbst die Wiedervereinigung zweier einander entfremdeter Gatten weiß er auf keinem anderen Wege als durch das übliche erkrankte Kind zu Stande zu bringen, und in einer entscheidenden Scene greift er sogar ganz ungenirt zu dem probaten Mittel eines seiner früheren Dramen zurück, und der Brief, der im Kamin der Pattes de mouche flackert, verkohlt in der Familie Bénoîton auf dem Estrich eines Zimmers. Doch das möchte noch angehen. Aber seine Unverfrorenheit in der Behandlung der Intriguen und in der Wahl seiner Werkzeuge wuchs: in der „Fernande“, in der „Dora“, in der „Fedora“, und bald war der Mann fertig, von dem Zola, dem es gewiß doch um eins, um Wahrheit, zu thun war, in seinem Aufsatz über den „Naturalismus auf dem Theater“ sagen konnte: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter den Füßen verliert; es ist immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falsches und dazu übertriebenes Gefühl darin, irgend eine außergewöhnliche Verwicklung der Begebenheiten, welche zu guter Letzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird.“

Jene „Dora“, die im Jahre 1877 erschien, gilt bei den Franzosen, insbesondere der engen Schaar der Vergötterer des Mannes, die man die „Sardouistes“ nennt, für sein Meisterwerk. Was könnte man also Besseres thun, als dies Meisterwerk recht genau betrachten, um

von ihm zu lernen und wie könnte man seinem Schöpfer besser gerecht werden, als wenn man ihn nach dem Drama beurtheilt, das seine Vorzüge am Glänzendsten vereint? Ich weiß recht gut, daß ein Kunstwerk Kern und Schale zugleich ist, daß das Wie? seinen Werth und Unwerth bedingt, selten nur das Was? und daß man einem Poeten nicht genug thut, wenn man die Handlung aus seinen Werken herausskelettirt. Um darum jedem Einwand vorzubeugen, gestehe ich der „Dora" höflichst die größte Glätte und Eleganz des Ausdruckes, Leidenschaft in den Affectscenen, Grazie in den witzigen Partieen und eine sichere Skizzirung der Nebenfiguren zu. Damit wäre dann dem Wie? Ehre genug gethan, übergenug vielleicht, und es dürfte dem soeben geäußerten Satz die Einschränkung nachgeschickt werden, daß ein Drama sich allerdings die Probe auf die Freilegung seines Handlungsgerippes gefallen lassen muß und daß die Frage von Wie und Was, von Stoff und Behandlung eigentlich nur von wahrhaft dichterischen Werken gilt. Es kann ein bedenklicher Stoff an reinem Feuer geläutert und der edelste und erhabenste durch einen Pfuscher zur Gewöhnlichkeit, zur Gemeinheit herabgezogen werden. Ein Drama ist nun schon aber seinem ganzen Wesen nach niemals ein rein poetisches Werk, weil ihm stets eine auf ein Ziel hinauslaufende, wenn auch noch so einfache Disposition zu Grunde liegt und liegen muß, eine Vor- und Mitarbeit, die dem Verstande mehr als der Phantasie und dem schaffenden Genius angehört. Es ist dies jener „Hinblick auf den Zweck", von dem Schiller in einem Briefe an Goethe redet, „jene Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann" und die Goethen genirte. Gilt das schon vom Drama im Allgemeinen, wie viel mehr von einem Schriftsteller, der sich in seinem Bemühen, das Leben der Wirklichkeit zu photographieren und ausgesuchte Effecte zu erklügeln, von dem eigentlich dichterischen Revier weit entfernt, und der die Controle durch den Verstand um so mehr vertragen sollte, je verstandesmäßiger er selbst schafft. Das ist dann freilich die seltsame Zwickmühle, in der sich die übergeistreichen Schriftsteller verfangen. Je mehr der Verstand bei der Schöpfung eines Werkes der Kunst raffiniert, desto weniger wird er die Oberaufsicht seiner selbst bestehen können, da der Verstand eben nur solchen Werken sein Placet giebt, die ohne viel Gedankenarbeit und Schlauheit einfach, mühelos, organisch wie die Pflanze, aus einem gegebenen Keim, einer Voraussetzung, einem Thema entspringen. Und so oder so — man besitzt ein Drama

freilich nicht, wenn man nur sein Skelet besitzt; aber diese Probe auf den logischen Zusammenhang muß und wird sich ein jedes ernsthafte Kunstwerk gefallen lassen: es muß sich herausstellen, ob es normal, gesund und gerade gefügt ist, ob es nicht in den Gelenken hängt und schlottert und statt einem Menschen einer Probirpuppe gleicht, wie man sie in Kleidermagazinen und den Ateliers der Kostümmaler sehen kann.

Ein junges Mädchen, das mit ihrer Mutter, einer verarmten spanischen „Marquise von Rio-Zarès", in Nizza lebt, gewinnt, nachdem ihr bereits ein beleidigender Antrag gemacht worden ist, der sie aufs Tiefste erschütterte, die Liebe eines jungen Franzosen (André), der mit leidenschaftlicher Bewunderung an ihr hängt. Man schreitet zur Vermählung. Indessen bereitet sich ein Schlag vor, von dem die Arglose keine Ahnung hatte. In ihrer Unschuld hat sie nichts davon erfahren, daß rings um sie von zweifelhaften Existenzen, Glücksrittern und Halbweltdamen eine ordinäre Spionage zu politischen Zwecken betrieben wird, für die man auch ihre eigene Mutter, die in ihrer Dummheit und ohne Kenntnis des Zwecks auf eine „Correspondenz" eingegangen, auszubeuten versucht hat. Ein junger Magyar, Tekli, ist den Ränken einer solchen Spionin, einer bedenklichen Gräfin, Rahel Zicka, zum Opfer gefallen, verfolgt und verhaftet worden, unter Umständen, die ihm den Verdacht nahe legen, Dora und ihre Mutter hätten ihn verrathen — und dieser Tekli kommt gerade in dem Augenblick zurück, als André's und Dora's Trauung vollzogen und das Paar zur Hochzeitsreise gerüstet ist. Das Unheil will, daß Tekli, der von der Vermählung nichts weiß, Dora des Denunciantentums und der Spionage in André's Gegenwart verdächtigt. Trotz allen Sträubens des unglückseligen jungen Gatten faßt der Verdacht in seinem Herzen Wurzel, und da er fast im selben Augenblick ein wichtiges Aktenstück von politischer Bedeutung vermißt, zu dessen verschlossenem Bewahrungsort nach seiner Meinung nur Dora gelangen konnte, klagt er diese des Diebstahls an und ein fürchterlicher Conflict, aus dem es keine Rettung gibt, entspinnt sich zwischen dem kaum vereinigten Paare. Dora sagt sich in gerechter Entrüstung von dem Manne, der sie so tödtlich gekränkt, für immer los und dieser bleibt in Verzweiflung zurück. Die wahre Diebin aber ist eben jene Gräfin Zicka, die weder von André, noch von der Marquise und ihrer Tochter beargwöhnt wurde.

Bleiben wir hier einen Augenblick stehen. Warum sollte der

Dichter eine so grausame Katastrophe nicht herbeiführen? wird man fragen. Gewiß, es stand ihm frei, aber er mußte dann auch sehen, wie er sich herauswand, wenn er einen tragischen Schluß verabscheute. Zunächst aber mußte er mit ehrlichen Mitteln zu der Verwicklung gelangen, auf breitem, freiem Wege, aller Welt offen, wie es dem Dichter ziemt. Aus einfachen Voraussetzungen mußte der Conflikt organisch notwendig erwachsen, vom Zufall im äußersten Falle vielleicht ein wenig gefördert — das mag immerhin zugegeben werden — aber nicht herbeigeführt. Und hier? Nicht ein Zufall, ein ganzes Heer von Zufällen ist nötig, um Gräfin Rahel ihr Gaunerstückchen ausführen und das Dokument verschwinden lassen zu können, und ohne diese tausenderlei, von der Intriguantin gar nicht vorherzusehenden und zu berechnenden Gelegenheiten hätte sie den Diebstahl gar nicht vollführen können — und das ganze Unglück wäre nicht da. Denn sehen wir einmal hin, was Alles nöthig ist, um sie ans Ziel kommen zu lassen.

Die Diebin, die, von André verschmäht, sein und Dora's Unglück will, macht sich in dem Hochzeitshause in an und für sich schon befremdlicher Weise gerade zu einer Zeit zu schaffen, wo das junge Paar, unmittelbar nach der Trauung und vor der Abreise, etwas anderes zu thun hat als sich um sie zu kümmern. Nun gilt es zunächst das Fach zu erraten, in welchem das Papier sich befindet. Sie errät es wirklich. Aber sie weiß nicht, welche Form der Bart des Schlüssels hat, der das Schloß des Schrankes öffnen soll — geschweige denn besitzt sie den Schlüssel. Sie muß also, während André, Dora, die Mutter, die Zofe beständig zugegen sind oder ein und aus laufen, auf möglichst unverdächtige Weise am Schlosse tasten. Das gelingt auch. Es ist ein Kleeblatt. Sie weiß also jetzt, welches Schlüssels sie bedarf. Noch hat sie ihn aber nicht, und Dora selbst muß ihn in ihre Hände liefern. Richtig. Die junge Frau muß ihre Koffer nochmals öffnen und schließen, da man einige Sachen zu packen vergessen hat — jetzt wird sich doch eine Gelegenheit finden? Und wahrhaftig, sie bietet sich, denn — — André hat kurz vorher seine und Dora's Schlüssel an demselben Ring befestigt! Ein abermaliges Auf und Ab, Aus und Ein, eine kleine List der Gräfin Zicka, — und sie hat den Schlüssel zu André's Sekretär, in dem er seine wichtigsten Dokumente bewahrt, für einen kurzen Augenblick, nachdem er durch aller Leute Hände gegangen, in ihren eigenen und ein Paar Sekunden bleibt sie auch wirklich allein — sie stiehlt das Aktenstück — eine Sekunde

später, und sie wäre ertappt. Aber sie wird es nicht, denn es beliebt dem Dichter, den Ruin der jungen Gatten eben an den fabelhaften Glücksfall dieser einen Sekunde zu knüpfen; das ganz Unwahrscheinliche und Unannehmbare mußte eintreffen, um ihn herbei zu führen. Aber noch nicht genug. Die Gaunerin will sich des Papiers nun auch auf gute Art entledigen, d. h. sie muß es ihrem Auftraggeber, einem anrüchigen Baron van der Kraff zustellen und Dora zu gleicher Zeit als die Absenderin compromittieren. Und wahrhaftig, sie weiß Dora zu bewegen, diesem van der Kraff, einem ihr ganz gleichgültigen, ihrem Manne unsympathischen Menschen, der sich beleidigt fühlt, weil er nicht zum Trauzeugen gewählt worden, an diesem Morgen, dem Morgen ihrer Vermählung, unmittelbar vor der Hochzeitsreise, ein Paar verbindliche Worte zu schreiben. Aber nicht genug damit. Abermals muß der Zufall der Spionin in die Hände arbeiten. Dora entfernt sich, das Couvert des Briefes, den sie soeben geschrieben, bleibt offen, die Zicka practiciert das gestohlene Papier hinein un dnun kann der Einschlag geschlossen und an Herrn van der Kraff gesandt werden. Und nachdem der Zufall bereits so viel für den Autor gethan, daß ihm zu thun fast nichts mehr übrig bleibt, muß jetzt, nachdem Alles in seiner Teufelsküche zubereitet ist, gerade im rechten Moment Tekli kommen und Dora anklagen — nur damit Sardou's künstliches Gebäude über dem Haupt dieser Armen zusammenstürzen kann. Ein wahres Meisterstück künstlerischer Gaunerei! Kleinlicher ist niemals ein großes Unglück herbeigeführt worden. Oder sind diese Mittel der großen ehrlichen Kunst eines Dichters würdig? Geräth für einen litterarischen Beutelschneider sind sie, und jedes feine Gefühl wendet sich beleidigt von dem Unheil, das mit ihrer Hülfe heraufbeschworen wird, ab. Mit Mördern und Todtschlägern, mit Kronenräubern und Staatsverräthern verbindet sich das tragische Schicksal — aber mit Langfingern? o nein! Der Autor, der sich mit ihnen associirt, verbannt sich damit auch aus der anständigen künstlerischen Gesellschaft.

Nun aber der Ausgang. Aus dem Netz, das der Zufall hier gewirkt, gab es kein Entrinnen. Dora war zu schwer beleidigt, als daß sie verzeihen konnte. Nicht die furchtbare Anklage von Seiten dieses Mannes allein — die sinnliche Raserei, in die dieser unmittelbar darauf verfällt, ist es, die sie noch schwerer verwundet. Er will das Weib, das er durch seine Worte entehrt, trotzdem in seine Arme schließen — ohne Achtung für sie, gewaltsam, verbrecherisch. Davor

schaudert sie so entsetzt zurück, daß sie mit dem Sprung in die Tiefe droht, wenn er nicht ende. Endlich trennen sie sich und Dora läßt uns nicht den leisesten Zweifel darüber zurück, daß die Kluft, die sich zwischen ihnen geöffnet, unüberbrückbar ist. Natürlich; darüber kann kein Weib hinweg, und kann sie es, dann war sie unserer Liebe und Verehrung nicht werth, und die Dora, die sich mit ihrem Gemahl im Schlußakt dennoch versöhnte, wäre die Dora der drei ersten Akte nicht mehr. Und dennoch erfolgt die Versöhnung, ganz flüchtig, oberflächlich ohne den schwächsten Versuch der Motivierung. Die Diebin wird in einer an sich geistvollen, aber ganz lustspielartigen Scene, die in gar keinem Verhältnis zu der Tragik der Krise steht, entlarvt; Dora erscheint unmittelbar vor dem Fallen des Vorhangs — so lange wartete Sardou wohlweislich, weil er sich sonst vor Verlegenheit über diesen Ausgang nicht zu helfen gewußt hätte — und mit einer sentimentalen Phrase sinkt sie an Andrés Brust. Es ist zum Lachen. O wie recht hat Zola! Denn da hätten wir ja die „außergewöhnliche Verwicklung der Begebenheiten, die zuletzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird."

Was will denn nun aber eine Kunst bedeuten, die einen Konflikt schafft, aus dem es eine Befreiung nicht giebt und die vor dem tragischen Ende feige zurückscheut? Läßt der Anfang kein Ende zu, dann ist eben der Anfang künstlerisch ebenso unmöglich wie das Ende — und damit fiele denn das ganze Stück, das trotz der unterhaltendsten Einzelheiten und einiger vortrefflich skizzirter Nebenfiguren eine Musterkarte von künstlerischen und dramatischen Fehlern ist. Und das nennen die Anhänger Sardous ein Meisterwerk, und von der Technik dieses „Meisterwerks" sollen die deutschen Dramatiker lernen!

Das ist nur erst ein Beispiel, aber bei Sardou giebt es deren eine ganze Menge. Dem Namensvetter des André der „Dora", dem Helden der „Fernande", die im Übrigen in Bezug auf Charakteristik, Leidenschaftlichkeit der Empfindung und Scenenführung zu den besten und packendsten Stücken des Autors gehört, geht es ganz ähnlich wie seinem Cousin und er benimmt sich ganz ähnlich. Es ist der Stoff, den Sardou dem Diderot entlehnt und mit dem sich auch Schiller beschäftigt hat.

Ein ränkevolles rachsüchtiges Weib führt dem Manne, der sie verschmäht, eine Gefallene zu, die sie für eine fleckenlose Jungfrau ausgiebt, und weiß das arme Ding, das ohne eigenes Verschulden einst

der Gewalt eines lasterhaften Menschen preisgegeben war, glauben zu machen, ihr Liebhaber kenne ihr vergangenes Leben und wolle sie dennoch zum Altar führen. Als die Erwählte, Fernande, trotzdem noch zweifelt, daß er genügend aufgeklärt sei, schreibt sie ihm einen Brief, in dem sie offen und ehrlich Alles gesteht. Dieser Brief soll ihn noch vor der Trauung erreichen — und damit wäre die Rache der Gräfin natürlich gescheitert, André erhält ihn auch wirklich, öffnet ihn und — steckt ihn, weil er im Augenblicke keine Zeit hat, ungelesen in die Rocktasche, um ihn endlich sogar, ungelesen, seiner und Fernandes Gegnerin, dem eifersüchtigen Dämon Clotilde, auszuhändigen. Damit wäre die Rache dieser, die schon am Scheitern war, dennoch gelungen und nach allerlei Verzögerungen erfährt André erst nach seiner Verheirathung, wen er zum Weibe genommen. Er hält es im Gegensatz zu Schillers Bourgognino mit Hebbels Sekretär in „Maria Magdalena", daß darüber kein Mann hinwegkönne, behandelt seine Gemahlin wie eine abgefeimte Dirne und stößt sie mit Abscheu von sich. Der Konflikt ist also wieder aufs Äußerste gebracht und unlösbar. Da erscheint in zwölfter Stunde der Allerweltsfreund und liest dem ungroßmüthigen André das eigene schriftliche Geständnis Fernande's vor, das er der schändlichen Clotilde entrissen; Fernande beendet die Vorlesung und André ist besiegt. „Stehen Sie doch auf, Frau Marquise — hier ist Ihr Platz" — und sie sinkt in seine Arme. Also wieder eine „außergewöhnliche Verwicklung der Begebenheiten", wieder ein Hinhalten der Entscheidung, ein unberechenbares, kleinliches und lächerliches Zufallsspiel, und wieder das auf jede psychologische Motivierung verzichtende Zauberwort, das die heillose Verwirrung, aus der es keinen Ausweg giebt, dennoch löst.

Ohne diese Mittel giebt es für Sardou kein Drama. Und verzichtet er einmal auf eins derselben, dann steigert er das andere dafür bis zur Unerträglichkeit, wie in der schrecklichen „Fedora", in der ein halbes, mißverstandenes Geständnis im zweiten Akt, das der Held im dritten zu seinen Gunsten beendet: das Geständnis, er habe Fedoras Verlobten getödtet, das schrecklichste Unheil nach sich zieht. Eine alte Frau stirbt vor Jammer, zwei Unschuldige, vermeintliche Nihilisten, ertrinken in den Petersburger Kerkern in Folge einer Überschwemmung der Newa, nur weil Fedora sie auf jenes halbe Geständnis hin der Polizei denunziert hat. Und warum diese Zufälligkeit des Mißverständnisses, warum das ganz unfaßbare,

raffinirte, dramatisch unmögliche Abbrechen des Geständnisses? Weil es dem Autor darauf ankam, unsre Nerven auf die Folter zu spannen, es koste was es wolle. Und das nennt man Kunst? In der gesammten dramatischen Litteratur ist mir nichts Brutaleres und Unkünstlerischeres bekannt.

Sardou aber kennt sein Publikum. Er kennt die Macht der Sensation, er weiß, „wie es gemacht wird", und die Sterne all seiner mitstrebenden Genossen müssen neben dem seinen erblassen. Er ist der oberste Herrscher im Bereich der Bühne, und selbst ein Augier muß ihm weichen. Es ist der Triumph der Lüge über die Wahrheit, der Frechheit über den zurückhaltenden Ernst. Und doch überragt Augier den witzigen, blendenden, geistreichen und leichtsinnigen Victorien und alle übrigen zeitgenössischen Dramatiker Frankreichs so bedeutend, daß sie meines Erachtens nicht werth sind ihm die Schuhriemen zu lösen.

Man greife nur eins aus der stattlichen Zahl der Augier'schen Dramen heraus und überzeuge sich von dem klaftertiefen Unterschied, der ihn von seinen Genossen trennt. „Die arme Löwin" z. B., „Les lionnes pauvres." Das Stück hat in seinem Hauptthema eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Sujet von Daudets „Fromont jeune et Risler aîné", wobei ich natürlich nur den Roman, eine der bedeutendsten neueren französischen Schöpfungen, und nicht das miserable Drama im Auge habe, das der Autor in unbegreiflicher künstlicher Verblendung aus den Bausteinen seiner Erzählung verbindungslos, leichtfertig, roh zusammengefügt hat. Abgesehen von den feineren individuellen Zügen, die dem Romancier Daudet, der sorgsamer vorbereiten, ausführen und entwickeln konnte (eine Notwendigkeit gerade für diesen Stoff!) vor dem Dramatiker Augier den Vorzug geben, ist Seraphine — Sidonie Risler, Pommeau — der ältere Risler, Therese — Madame Chorche. Der ganze Unfug der modernen Ehen findet in der Tragik, in der das frivol eingegangene Verhältnis endet, eine schauerliche Illustration. Da haben wir das junge mittellose Mädchen, das von ihren Angehörigen schlecht berathen, dem älteren Manne, der sein gutes Auskommen hat, die Hand reicht — ohne Nachdenken, ohne Gewissen und vor allem ohne Liebe. Jetzt kann sie sich kleiden, wie sie will, sich putzen, ihre Freundinnen ausstechen. Mit den kleinen „ganz unschuldigen" Modegrillen beginnt es. Bald wachsen ihr ihre Ausgaben über den Kopf, sie macht Schulden, die sie dem Manne verbirgt; die Schulden wachsen, sie sucht eine Geldquelle und findet sie in der Schande. Kalt und herzlos, wie sie das Band mit dem

Gatten geknüpft, fesselt sie den Cicisbeo an sich. Sie denkt nicht daran ihn zu lieben; er soll sie „aushalten", wie der abscheuliche Ausdruck lautet, das ist Alles. Nun geht es fort im tollen Taumel. Das Ameublement nähert sich fürstlicher Pracht. Die verrückten Auswüchse des Modegeschmacks dürfen in ihrem Zimmer nicht fehlen: das Renaissanceservice, die Renaissanceuhr, der Roccocoarmleuchter, der Pagode — Alles durcheinander, sinnlos, stillos. Der arme verblendete Gatte, der sich für sein Weib abmüht, ahnt nicht, welch ein Wert in den Dingen steckt, für die er kaum ein Auge hat, noch weniger, woher sie stammen mögen. Und der Geliebte? Er hat Weib und Kind, er verrät die treusten Seelen, und ist doch selbst nicht einmal glücklich in seiner Sünde. Eine Weile hält sich das Verbrechen verborgen. Da zerreißt der Vorhang. Hier wird ein edles, goldenes Frauenherz verwundet, dort der ehrliche Alte auf den Tod getroffen. Und über die Verwüstung weg gaukelt die schamlose Verderberin, bis sie nach Jahren irgendwo endet, wahrscheinlich im Hospital.

Scharfe und bittere Ingredienzien, aus denen der Dichter seinen Trank gebraut! Das ist nicht die Labung, die Hebe schenkt, die im Himmel bereitet ist. Ein Decoct aus irdischen Blüten, irdischem Kraut, so stark und herb, daß man fast davor zurückscheut. Dieser Trank vermag nicht zu berauschen und zu begeistern, aber er durchschauert auch uns Deutsche, die wir Gott sei Dank! die Pariser Sitten in ihrer letzten Entwickelung bei uns nicht kennen, kräftig und schärft das Auge für die Schwächen und Verlogenheiten der modernen Gesellschaft. Und eins wird Jedem, wenn er die letzte Neige getrunken, klar werden: ihn reicht ein Arzt, ein wahrhafter Arzt, der es ehrlich meint, der heilen will. Augier ist nicht der Mann, der mit der Schande coquettirt und seine Tafel mit angefaulten Gerichten besetzt, wie sie einem verdorbenen Geschmack munden mögen; es gewittert wie aus seinen Augen auch aus seinen Worten etwas wie ein heiliger Zorn, und es ist nur der Fluch der romanischen Natur, daß man ihr die gute Absicht nicht immer ebenso willig glaubt wie den Germanen, zu deren blonden Haaren und blauen Augen das sittliche Pathos besser taugt. Auch er kommt über das enge Stoffgebiet der Franzosen, die Conflicte der sexuellen Preisgebung nicht hinaus. Der Durchschnittstypus des blasierten französischen Roués, der den Chorus macht, gekränkte Ehemänner tröstet, den Sekundanten spielt und schließlich Samariterdienste verrichtet, diese für das Pariser Drama unver-

meidliche, dem deutschen Empfinden aber gänzlich fremde Figur, findet sich auch bei ihm und einige leichtfertige Worte dieses Normalmenschen der in den „Lionnes pauvres" Bordognon heißt, machen uns gelegentlich an dem Dichter irre. Im Gegensatz dazu befremdet dann wieder ein moralisierender Hang, den man nicht für ganz echt hält, und der in der „Pierre de Touche" („Die Goldprobe"), die Augier mit Sandeau zusammengeschrieben, zur reinen Ifflanderei wird. Aber es sind doch nur vorübergehende Trübungen — der Ausgang lobt den wahrhaften Mann, und Augiers gestaltendes Vermögen ist stark genug, um uns den Glauben zu nehmen, er habe den Prediger spielen und zunächst eine andere als eine künstlerische Wirkung erzielen wollen. Daß diese im letzten Grunde von der sittlichen nicht zu trennen ist, das liegt eben einzig und allein darin, daß beide ihren Ursprung aus der Wahrheit nehmen, ohne die noch kein Reformator die Gemüther dauernd zu sich herangezwungen, ohne die noch kein Poet, kein Musiker, kein Bildner den Weg zum Olymp gefunden hat.

Diese Wahrhaftigkeit ist Augiers vornehmster dichterischer Charakterzug. Er sieht und nennt die Dinge wie sie sind und scheut sich nicht aus seinen Voraussetzungen die Konsequenzen zu ziehen, deren es bei einem wahrhaften Kunstwerk, das nicht mit Zufälligkeiten arbeitet, das vielmehr eine Notwendigkeit kennt, immer nur eine geben kann. Bei Sardou weiß man nie, was da werden soll; entweder legt er seine Konflikte so an, daß man ratlos vor einer Fülle von Möglichkeiten steht, oder er gestaltet sie so, daß folgerichtig nur ein tragischer Ausgang möglich wäre, den er doch — wie man aus dem Ton seiner Sprache von vornherein argwöhnt — ganz gewiß nicht wählen wird. Wie Augier aus der unheilvollen Pommeau'schen Ehe Verderben auf Verderben erwachsen läßt, bis wir endlich, das Herz überschwer, den armen Mann, den das dirnenhafte Weib so frech betrogen, unter der Last der Schande zusammensinken sehen, so scheut er sich in der „Heirath der Olympia" (Le mariage d'Olympe) nicht, mit einem Pistolenschuß das niedrige Geschöpf zu Boden zu strecken, das sich in eine würdige Familie eingeschlichen und ihren Namen durch den Koth zu schleifen sich anschickt, nachdem sie die Bedingung, sich mit Geld abfinden zu lassen, bereits eingegangen. Diesen rücksichtslosen Ernst verleugnet Augier auch dann nicht, wenn er zu den Pfeilen des Spottes greift, leichtgeflügelten, wie im „Schwiegersohn des Herrn Poirier", dem geistreichsten seiner Lustspiele, scharfen und giftgetränkten,

wie in den „Unverschämten“ und dem meisterhaften „Sohn des Giboyer“, das mit unvergleichlicher Kühnheit und Sicherheit das ideen- und herzlose Markten mit den höchsten Gütern, Religion, Liebe, Ueberzeugung und ihre Hingabe an das ordinärste Strebertum trifft und tödtlich verwundet. Es lebt der Geist Molières in diesen Stücken, sein zorniger Witz, sein richtender Humor, und diesen hat Sardou ebenso wenig jemals besessen. Auch er liebt es zwar sich mit den Tagesfragen und den Schäden der Gesetze und der Gesellschaft zu befassen, und in „Divorçons“ hat er das mit Grazie und liebenswürdiger Ironie gethan — aber mehr der Verstand als das Herz sitzt bei ihm zu Gericht, und die Modewut, das Geschwornentum, das Spionenwesen, die Ehescheidungsfrage, der Nihilismus sind bei ihm doch nur effektvolle Emballagen und schöne Etiketten für das immer gleiche, nur leicht variirte Hauptthema. Einmal erweckt er den Schein der Schonungslosigkeit, in der vielberufenen „Odette“. Es ist das Drama von dem untreuen Weibe, das von ihrem Gatten in flagranti ertappt und aus dem Hause gejagt wird, dem Weibe, das dann von Stufe zu Stufe sinkt, immer noch mit dem glänzenden Namen des Gemahls prunkend, und das endlich auf eine Unterredung mit der Tochter, die inzwischen herangewachsen ist, besteht, in der Hoffnung, durch sie die Verzeihung des Mannes und die legitimen Rechte einer Gräfin von Clermont-Latour wiederzuerlangen. Die Unterredung wird ihr auch zu Theil, aber ihr Ausgang täuscht Odettes Erwartung. Die Unschuld des jungen Mädchens rührt sie, die ungewollte Anklage, die sie aus dem Munde der eigenen Tochter hören muß, erschüttert sie aufs Tiefste, und da ihr bemaketes Dasein dem Glück und der Verheirathung derselben mit einem trefflichen jungen Manne im Wege steht, nimmt sie sich selbst das Leben. Das radikale Vorgehen des Ehemannes fällt dabei weniger auf als der Selbstmord der Frau. Jenes nennt Sardou „hart, aber beherzt“. Viel sittlicher Ernst und Herzweh ist nicht dahinter zu suchen, nur die gekränkte „Ehre“ übt diese grausame Justiz, — und Odette hat zweifellos Recht, wenn sie darauf pocht, daß sie dem Manne mindestens ganz dasselbe zu vergeben habe, wie er ihr. Ob aber wahr oder nicht — der Mann will jedenfalls von Verzeihung Nichts wissen und man muß ihm zugestehen, daß er durch sein Verhalten im Verlauf des Stücks, durch seine zärtliche Fürsorge für sein Kind seiner schonungslosen Vergeltung nachträglich die sittliche Berechtigung verleiht. Wer so würdig, so ehrenvoll lebt und handelt wie

er, für den ist eine Gemeinschaft mit einem Weibe wie diese Odette auf die Länge unmöglich. Auch ist diese mit dem Stempel der Verlorenen so sichtbar gezeichnet, daß ihr Fall über kurz oder lang doch unvermeidlich geworden wäre. Aber wie steht es mit Odettes Opfer? Es will für den leichtsinnigen Sardou immer etwas bedeuten, aber man lasse sich durch das ernste Gesicht des Todes nicht täuschen und nehme nicht für tragisch, was doch nur ein kraftloser nasser Jammer, die unausbleibliche Erschlaffung, der Verfall nach einem durchfeuchten Leben ist. Die Scene zwischen Mutter und Tochter übt unfraglich eine starke Rührwirkung aus, durch den Stoff noch mehr als durch die Behandlung — aber durfte man sich einer so völligen Umkehr, wie sie in Odette bei dem Plaudern des Mädchens vor sich geht, wirklich versehen? Der Schluß des dritten Aktes zeigte uns die Frau noch überfrech, sie droht, sie höhnt, sie verspottet Bérangères Vater, ihren einstigen Gatten, und weist mit sehr kalten aber nicht unwahren Gründen jeden Appell an ihr Mutterherz zurück. Und dieses Weib, das die Begegnung mit der Tochter nur aus Arglist, nicht aus Sehnsucht begehrt, dies in der anrüchigsten Gesellschaft abgebrühte Weib sollte durch das Verdikt, das die arglose Unschuld über die Untreue fällt, so tief getroffen werden, daß sie sofort beschließt sich für ihr Kind zu opfern? Ich glaube nicht daran. Und so oder so: ein sittliches, ein tragisches Opfer ist Odettes Tod nimmermehr. Eine Morphiumsüchtige, eine Verkommene ertränkt sich, wie sie es früher oder später auch gethan haben würde. Sie wählt nur einen günstigen Augenblick, gleichsam einen schicklichen Vorwand, um mit einiger Wirkung aus der Welt zu gehen. Bérangères Geschick reift diesen Entschluß zwar, aber es giebt in Odette auch kaum ein einziges Hinderniß zu überwinden. Nicht einmal der Lebenstrieb wehrt sich dagegen, denn das Dasein, das sie führt, ekelt sie selbst an. Es ist also streng genommen gar nicht von einem Opfer zu reden, und so wenig der Tod des Säufers tragisch ist, den er nach dem Delirium in dumpfer Betäubung freiwillig wählt, so wenig ist es der Selbstmord dieser Odette.

Das Schlimmste ist aber, daß die ganze Begegnung zwischen Mutter und Tochter ein Unding ist, zu dem es nach allen Gesetzen der Logik überhaupt nie hätte kommen dürfen. Wenn der Graf von Clermont-Latour, der doch um Alles in der Welt vermeiden möchte, daß Bérangère die Schmach ihrer todtgeglaubten Mutter erfährt, und der fünfzehn Jahre lang unausgesetzt bemüht gewesen ist, seine Tochter in

dem Wahne zu lassen, Odette sei gestorben, wenn dieser Mann sein künstlich errichtetes Gebäude mit einem Stoß über den Haufen stürzen wollte, dann brauchte er allerdings Mutter und Kind nur zusammenzuführen. Denn wie er Odette kennen gelernt, durfte er erwarten, daß sie die erste beste Gelegenheit ergreifen würde, um sich dem Mädchen zu entdecken. Das mußte er erwarten, ihrer entgegengesetzten Versicherungen ungeachtet. Ja, was bedurfte es überhaupt einer Gelegenheit? Ein Schrei, ein Ausruf: „Mein Kind!“ und das Gewebe war zerrissen. Nun glaubt der Graf zwar, die Begegnung sei unvermeidlich. Odette werde andernfalls schreiben, wie sie angedroht, und sich unterzeichnen: „Deine Mutter.“ Gewiß, die Möglichkeit lag vor, und über kurz oder lang drohte dem Geheimniß die Entdeckung. Aber so lange behütet, mußte es auch bis aufs Äußerste bewahrt werden. Konnten denn Briefe, an Bérangère gerichtet, nicht aufgefangen werden? Gab es keinen Weg, Nizza zu verlassen? Unsichere Mittel vielleicht, aber doch verläßlicher, als die Begegnung, und jedenfalls geeignet, die Entdeckung hinauszuschieben, worauf doch die ganze Veranstaltung des Grafen nur hinausläuft. Warum werden sie nicht ergriffen? Warum? Weil Victorien Sardou andernfalls um die rührenden Schlußscenen der „Odette“ gekommen wäre, die um die zwar geistreiche, aber widerwärtig ausführliche und dramatisch ganz überflüssige Schilderung der Oliva'schen Spielhölle im dritten Akte und den ganzen faulen Braten des Stückes die vertuschende Sauce gießen. Und um die Entdeckung in der Scene zwischen Mutter und Tochter nicht dennoch herbeizuführen, müssen Bilder verbrannt und überkünstliche Geschichten erfunden werden, und immer wieder ist es der listenreiche Sardou, der Alles dem Effect des Augenblicks opfert, der auch aus der ernsten Maske des vierten Aktes der „Odette“ hervorblinzelt. Man lasse sich also nicht täuschen. Irgendwo findet man immer das Loch in der Mauer.

Aber der „Daniel Rochat?“ fragt vielleicht ein hartnäckiger Verehrer des französischen Tausendkünstlers. Gewiß, das ist ein ernststimmendes Stück, das von einer Verkleisterung eines unheilbaren offenen Schadens nichts weiß, wie es die „Fernande“, die „Dora“, thun, und das nicht die unsagbare Brutalität der „Fedora“ besitzt. Es verzichet darauf, oberflächlich zusammenzuflicken, was doch nicht halten kann, es bringt in den beiden Hauptcharakteren, Daniel und Lea, Gegensatze von Mann und Weib, die für typisch gelten können, soweit es sich um die Frage der Eheschließung handelt, es besitzt in

dem nächtlichen Gespräch dieser Beiden eine Scene von großer dramatischer und theatralischer Kraft und ergötzt durch seinen Reichthum an unterhaltendem Episodendétail. Aber man sehe genau hin, womit jene meisterhafte Scene erkauft ist. Daniel Rochat und Lea Henderson sind auf dem Standesamt getraut. Jetzt erwartet die Frau die kirchliche Einsegnung des Bundes und der Mann verweigert sie; verweigert sie seiner innersten Überzeugung nach, weil er an die Sanction der Kirche nicht glaubt, und weil er muß, der Öffentlichkeit halber, als Führer einer Partei, der einer weiblichen Regung seine Grundsätze nicht opfern darf. Es überzeugt ohne jeden weiteren Commentar, daß der Mann die bürgerliche Trauung ernst und gewissenhaft genommen, während die gläubige, kirchlich gesinnte Frau, eine Engländerin zudem, in ihr nur eine unumgängliche Formalität sah, amtlich trocken und darum für das weibliche Gefühl fremd und drollig. Sie durfte es um so mehr, als der Beamte, der den Akt zu vollziehen hatte, dabei selbst allerlei Schnaken und Schnurren zum Besten gab. Ihr Herz war also dabei nicht betheiligt, das sollte sich erst am kirchlichen Altar entzünden, und nicht eher, als bis der Priester ihre Hand in die Rochat's gelegt, betrachtete sie ihn als ihren Mann. Ganz anders dieser. Für ihn ist leere, heuchlerische Ceremonie, was dem Weibe Alles, die höchste Heiligung, die einzig mögliche Weihung ihres Bundes ist, und da, wo jene spielte und tändelte, war er im Gegentheil mit seinem ganzen Innern betheiligt. Als nun die Kluft der Auffassungen sich zwischen ihnen öffnet, als Lea bittet und beschwört, und ein tragischer Conflict von großer Stärke droht, widersteht Rochat, diesen Conflict mannhaft umgehend, gleichwohl, aber wir werden nicht ergriffen, weil wir uns verwundert fragen, wie es denn nur möglich sein konnte, daß zwei so ernste, so gründliche Menschen wie Daniel und Lea, sich vor der Ehe über eine so wichtige Frage nicht verständigt haben sollten? Wir schätzen Rochat, daß er seiner Überzeugung nichts vergiebt, aber wir zucken über den Leichtsinn, mit dem er zum Bündniß mit der orthodoxen Engländerin geschritten, ironisch die Achseln. Und diese und ihre puritanische Verwandschaft sollte es gleichfalls unterlassen haben, den Verlobten vorher auf Herz und Nieren zu prüfen und sich in erster Linie dessen zu vergewissern, was er glaubt? Unmöglich, ganz unmöglich. Was sehen wir also auch diesmal? Ein Conflict ist mit einer unhaltbaren Voraussetzung erkauft, ein dramatisches Gebäude auf einem trügerischen Grunde errichtet. Und so hätten

wir denn auch hier wieder den echten Sardou. Entweder schürzt er den Knoten so, daß eine Lösung unmöglich ist, und er löst ihn doch — d. h. er gaukelt uns eine Lösung vor, oder er knüpft einen Conflict an eine falsche Bedingung. Das eine ist so schlimm wie das andere, und es ist doch kein großes Lob, wenn man dem Dramatiker nachsagen muß, daß er es unterlassen, im „Daniel Rochat" an die falsche Voraussetzung auch ein falsches Ende zu reihen. Denn das thut er allerdings nicht. Er verzichtet darauf, das ungleiche Paar dennoch zu vereinigen. Es wäre auch wirklich nicht schön gewesen. Daniel und Lea gehen also, kaum getraut, auch schon wieder auseinander. Das ist wenigstens consequent. Aber eine Lösung, ein Schluß ist es doch auch nicht. Der Autor erklärt eben, jetzt könne er nicht weiter, und verläßt den Webstuhl mit offenen Fäden. Ist das dramatisch? In jedem wirklichen Drama vollzieht sich im individuellsten ein allgemeines, im menschlichen ein Weltgeschick, und der letzte Stein des Gebäudes schließt es so unfehlbar ab, daß wir nirgends einen Mangel, eine Lücke spüren. Darum fragen wir auch am Schlusse keines echten Dramas „Was nun?" Weder beim „Hamlet", noch beim „Lear", „Wallenstein" oder „Prinzen von Homburg", weder bei Hebbels „Maria Magdalena" noch bei Ludwigs „Erbförster". Auch bei Augiers „Lionnes pauvres", bei Dumas' „Monsieur Alphonse" nicht. Der Ring ist geschlossen und Alles ist erfüllt. Aber bei Sardous „Daniel Rochat"? Wir haben interessante Menschen kennen gelernt und bedauern von ihnen scheiden zu müssen, da wir noch soviel von ihnen wissen möchten, und höchstens darüber werden wir durch das Beispiel belehrt, daß zwei Liebende gut thun, sich über ihre Stellung zur Kirche Klarheit zu verschaffen, wenn sie nicht — ein unvollendetes Drama zu Stande bringen wollen. Trotz Allem zeigt der „Rochat" Sardous Talent von der ernsthaftesten Seite, und er ist in Deutschland wohl nur darum von den Theaterdirectionen nicht aufgesucht worden, weil er minder „pikant" als die übrigen Dramen des Meister Victorien ist. Denn der sogenannte „unbefriedigende Schluß" erklärt es nicht allein. Kann es denn einen schlimmeren, als den der „Dora" geben? Und doch ist diese über alle deutschen Bühnen gegangen.

Es ist also auch in denjenigen Komödien Sardous, in denen er seiner gewohnheitsmäßigen leichtfertigen Keckheit in der Erfindung und Entwicklung der Handlung Valet gesagt zu haben scheint, nicht soweit mit seiner Wahrhaftigkeit her. Auch sie verdanken im Grunde einem

scharfsinnigen, aber künstlichen Raffinement ihr Dasein. Sie sind nicht ruhig, organisch aus einem einfachen Keim erwachsen und stehen nun gesund und festgewurzelt, auch der schärfsten Prüfung Stand haltend, da — o nein! ein Abenteurer, ein schnellfertiger, findiger, phantastischer Kopf hat sie aus allerlei bunten Schnitzeln zusammengefügt und sie so täuschend überfirnißt, daß sie bei Lampenlicht den Schein des Lebens lügen. Das ist alles. Augier ist in Wahrheit ein ernster Poet — Sardou täuscht uns den Ernst gelegentlich nur vor.

Und eben jener Ernst Augiers ist es auch, der ihn den Deutschen so viel näher rückt. Denn ohne Chauvinismus und ohne die vielen glänzenden Eigenschaften unserer westlichen Nachbarn zu verdunkeln — gründlicher, ehrlicher, ebenso leicht zur That als zum Wort bereit ist unser Volk nun einmal doch und es ist nicht sein geringstes Lob, daß seine Thaten besser sind als seine Worte. Und wenn das Publikum unserer Theater Dumas und Sardou dennoch lieber sieht als Augier, wie es zweifellos der Fall ist, was beweist es? Jene kommen mit dem ganzen Stolze ihres Paris angethan, mit allen Lastern und Sünden, aber auch mit aller Eleganz, allem Chic, aller modischen Unwiderstehlichkeit der Seinestadt, und die immer noch nicht ausgerottete Sucht unserer „Gesellschaft" nach dem Hautgoût der Pariser Moden und Sitten ist es, die die Bewunderer um sie schaart. Diese Witze, diese Zweideutigkeiten, diese Scandale, diese Bonmots und Zoten — sie sind das Entzücken einer gewissen Klasse von Menschen, die den Schöpfer ganz im Gegensatz zu den Pharisäern anklagen möchten, daß sie nicht sind wie die Pariser. Diese Leute blicken zu den Schriftstellern, die das französische Wesen im Spiegel ihrer Werke auffangen, wie zu ihren Idealen empor. Sie wissen, daß sie ihnen nicht das Wasser reichen, aber sie möchten ihnen so gerne ihre Praktiken ablauschen — oder, wenn dies nicht angeht, sie halten es nicht für Raub, ihnen ihre ehrliche Huldigung darzubringen, wie die Stutzer den erfindungsreichen Modekönig beneiden, verehren, vergöttern. Und zu diesen Wesen, die man in einer kenntlichen Klasse von Theaterhabitués wiederfinden kann, gesellen sich einige spießbürgerliche, ehrliche Häute, die sich wie Gimpel von dem französischen Vogelsteller fangen lassen, der ihnen von einer Welt, von der sie keine Ahnung haben, ein verlockendes Lied pfeift, einige Kluge, die allem ihre Huldigung bringen, was Esprit und Unterhaltungsgabe heißt, und einige Dumme und Rohe, die nur die Lust am Verbotenen und Gemeinen reizt. Aber jene vorwiegend unsere

Theater besuchenden Habitués sind nicht das deutsche Volk, und die anderen sind nur ein winziges Teilchen von ihm. Jene sind es so wenig, als sich die Begriffe „Volk" und „Gesellschaft" decken. Die „Gesellschaft", die die „Cameliendame", „Odette" und „Fedora" unbeanstandet entgegen nimmt, findet sich von den „Armen Löwinnen" sogar sehr peinlich berührt. Diejenigen vom „Volk" aber, die zufällig im Theater sind, fühlen sich zuverlässig von ihrer erschütternden Herzensnot fester gepackt, als von dem hektischen Gewinsel der Marguerite Gautier.

Also wäre hier doch ein französischer Dichter, der der Pflege in Deutschland wert wäre? Ganz gewiß! Sogar mehr als wert. Jeder deutsche Dramatiker dürfte ihn gründlich kennen, und auf der Bühne wird man ein Schauspiel wie seine „Fourchambault", um nur ein Beispiel zu nennen, herzlich willkommen heißen. Aber wer den Blick von dem einzelnen Fall weiter schweifen läßt und sich um die Entwicklung des deutschen, eines wirklich deutschen Dramas und Theaters sorgt, der muß doch wünschen, daß der kosmopolitische Wirrwar auf unseren Bühnen so viel wie möglich eingeschränkt werde. Wir halten es für eine „heilige Pflicht", daß das wertloseste Zeug des Auslandes in Worten oder Tönen dem Abonnentenpublikum unserer Theater möglichst rasch bekannt gemacht werde, während es dem Ausland nicht einfällt, auch nur den allergrößten der deutschen Schöpfungen auf seinen Bühnen die geringste Pflege zu schenken. Das ist kleinlich, engherzig, und dürfte uns mit Recht verletzen — aber das Gegenteil ist noch schlimmer, und unsere Neigung, uns mit den Cocarden aus aller Herren Ländern zu schmücken, hat denn das Gedeihen einer nationalen Kunst auch nach allen Kräften verhütet. Darum werde man vorsichtig! Ohnedies finden wir ja das Beste, was Augier kann, in den Werken unserer nordischen Vettern Björnson und Ibsen auch: den strengen Wahrheitssinn, den Ernst in der Behandlung des dramatischen Themas, die straffe Technik, die fast nie von der Hauptsache abschweift und mit einem überaus einfachen scenischen Apparat arbeitet. Und die Luft, die aus den Fjords zu uns herüberweht, ist uns jedenfalls verwandter und gesunder und könnte unserem Drama rote Backen bescheeren. Das sind Vorbilder, die wir nützen sollten! Das sind Verhältnisse, die uns ungleich näher liegen als die französischen, das ist Fleisch von unserm Fleisch und Geist von unserm Geist. Und zu guter letzt — warum auch nur dorthin schweifen? Die allerbesten

Muster haben wir ja näher, viel näher. Was Augier, was Björnson und Ibsen uns auf dem Gebiete des realistischen, modernen, bürgerlichen Dramas lehren können, das zeigen uns „Kabale und Liebe", „Minna von Barnhelm", und mit einigen Einschränkungen auch „Emilia Galotti" weit reiner und herrlicher. Es ist nicht möglich, eine strengere Führung der dramatischen Intrigue als in dem dritten Drama Schillers, nicht möglich, eine gesundere Charakteristik, eine reinere Lustspielheiterkeit als in Lessings wundervollem Soldatenstück zu finden. Alle Vorzüge der „Technik", das einzige, was wir von den Franzosen mit Erfolg nützen könnten, finden sich dort auch, ohne Dumas'sche Gefühlsverwirrungen, ohne Sardou'sche Gaukeleien, und sie finden sich rein im deutschen Sinne behandelt. Das sind unsere Muster, wie wir sie einleuchtender garnicht denken können. Auch in ihnen steckt, wie wir sehen, französischer Einfluß, eine kluge Verschmelzung des freieren germanischen Stils mit der strengen Scenenein fachheit der Romanen, und diesen fremden Tropfen in unserem Blut, der ihm im vorigen Jahrhundert eingeimpft worden, wird unsere Kunst nun einmal nicht mehr los. Das schadet auch nicht. Es ist ein Produkt geschichtlicher Entwicklung, dem wir uns fügen müssen. Aber da er sich vollzogen, giebt es keinen Grund mehr für uns, aufs neue bei dem Ausland Anleihen zu machen. Im Gegenteil! Eher wäre herauszuspüren, ob der germanische Geist noch reiner in unseren Dramen zur Erscheinung kommen könnte, möglichst ohne die großen Errungenschaften unserer Klassiker preis zu geben, und ob dem Wagner'schen Musikdrama auch ein deutsches Wortdrama entsprechen könnte — aber das sind Fragen, denen hier nicht nachgegangen werden kann. Um so eher aber sollte man es unterlassen, den Herren Dumas und Sardou und allen kleineren französischen Geistern vom Schlage der Hennequin, Ferrier, Gondinet, Valabrègue Vasallendienste zu leisten, als die Resultate der Nachahmung des sogenannten „Ehebruchsdrama" oder der frivolen Komödie bei uns die traurigsten sind und sonderbare Produkte zu Tage gefördert haben, von denen einige die ganze Gattung kennzeichnen. Man will mit deutscher „Tugend" und französischem Laster zugleich coquettieren, und die Früchte sind darnach.

Ein schlagendes Beispiel einer solchen Nachahmung, die ein verzagtes, halbes Spiel mit dem Ehebruch treibt und doch das „moralische" Gefühl der Deutschen ängstlich schonen möchte, hat uns Spielhagen in seinem vieraktigen Schauspiel „Gerettet" gegeben. Da ist

die Heldin, die „gerettet“ werden muß, die Baronin Leonore von Goseck, die Hausgenossin des Bankiers Breitenstein und die Erzieherin seiner Tochter Eveline, der sie mit mütterlicher Liebe zugethan ist. Sie nennt sie nie anders als „mein Kind“ und gibt dieser Liebe den denkbar stärksten und innigsten Ausdruck. Also, denkt man, ist Eveline vielleicht — aber nein, Gott bewahre! Eveline blickt mit schwärmerischer Verehrung zu ihrer schönen, hoheitsvollen Beraterin auf, alle Welt sieht in dieser das Muster einer Frau, Breitenstein trägt ihr seine Hand an — Leonore aber schlägt sie aus und wandelt ihre stolzen Bahnen weiter. Da tritt das Unheil in die lichten Kreise, denn Leonore, verwittwete Freifrau von Goseck, hat ihrem früheren Manne die Treue gebrochen und dieser hat sich, wie man erfährt, aus Schmerz über den Verrath vergiftet. Ihr Geliebter, der Freund ihrer Jugend, Egon von Oletzkow, der aus Amerika zurückkehrt, trifft auf's Neue mit ihr zusammen, in der Brusttasche das übliche Päckchen compromittierender Briefe, mit denen er die Unglückliche, die ihren Fehler längst bitter bereut und gebüßt, in seine Macht zurückzuzwingen denkt. Auch hat er die Fäden, an denen Leonoren's Herz hängt, in der Hand. Eveline Breitenstein liebt nämlich einen Doktor Solm, ihr Vater aber, der in die bei allen Theaterkaufleuten unausbleiblichen Geldschwierigkeiten geräth (wann verschwindet dies ordinäre Motiv endlich von der Bühne?) — ihr Vater will sie einem Roué, einem Freunde Egons vermählen, und dieser hat sich dem Werber gegenüber verwettet, die Heirat durch den unumgänglichen Einfluß Leonoren's zu Stande zu bringen. Sie selbst glaubt man den Anträgen des alten Breitenstein geneigt. Aber es kommt weder zu der einen noch zu der anderen Ehe. Egon sieht ein, wie perfide er gehandelt, und sucht der Einlösung seiner Wette dadurch zu entrinnen, daß er seinen lüderlichen Freund, den Werber um Evelinen's Hand, über den Haufen schießt. Eins aber gibt er nicht auf: sein Verlangen, Leonoren zu besitzen, die seinen glühenden Liebes-Geständnissen das ihrige unumwunden verbindet. Da ihr aber eine erneute Vereinigung mit dem Verderber als eine moralische Ungeheuerlichkeit erscheint (was sie denn auch wäre), wählt sie den radikalsten Ausweg aus allen wirklichen und vermeinten Wirrnissen: nachdem sie Evelinen alles gestanden (warum nur?), trinkt sie aus derselben Phiole, die ihren Gatten getödtet, die sehr problematische „Rettung“. Sie stirbt und sichert damit ihrem „Kinde“, d. h. wohlverstanden der Tochter Breitenstein's und dessen verstorbener

Frau, und Evelinen's wackerem Liebhaber das einstige Glück in der Ehe.

Schimmert aus dieser verworrenen und peinigenden Handlung nicht eine Ähnlichkeit mit Sardou's „Odette"? Nun denn, diese Ähnlichkeit wird schlagend, wenn man dem Sujet nur etwas tiefer nachdenkt. Wie die Sachen bei Spielhagen stehen, müßte Leonoren's Geschick mit dem Breitenstein'schen Hause unauflöslich verknüpft sein, wenn die ganze Verwicklung, die mit ihrem Todesopfer endigt, Sinn haben sollte — so unauflöslich, wie das Geschick Odette's mit dem der kleinen Bérangére zusammenhängt. Bei Sardou stürzt sich die schuldbeladene Mutter in's Wasser, um dem Glück ihrer reinen Tochter nicht länger im Wege zu stehen. Das begreift sich. Aber die Spielhagen'sche Dame, die die „Stelle der Hausfrau" vertritt, die die Honneurs im Salon macht und die Tochter eines Fremden erzieht, kann ja, wenn sie für die Familie plötzlich ein Stein des Anstoßes wird, das Haus nur verlassen und Alles wäre gut. Warum thut sie es nicht? Weil, wenn nicht Alles trügt, in des Autors Phantasie der Treubruch ursprünglich nicht an einem längst verstorbenen Herrn von Goseck, der uns nicht entfernt interessirt, sondern an Breitenstein begangen wurde, mit anderen Worten, weil Leonore in der ersten Anlage des Stücks die Frau dieses Mannes, weil sie Evelinen's Mutter war. Man braucht die übrigen Verhältnisse nur um ein Weniges zu verschieben, und die Conflicte sind da, wie sie von Haus aus beabsichtigt sind, wenn nicht alle Conjecturalkritik täuscht. Auch ist der ganze Ton, in welchem Leonore von Evelinen spricht, der der Mutter. So spricht die Natur, nicht die anerzogene Neigung. Dadurch, daß Spielhagen an der Stärke seiner Sprache Nichts änderte, hat er seine Werkstatt selbst geöffnet. Man wundert sich jetzt nur noch, daß Leonore nicht Evelinens Mutter ist, und sagt sich mit Sicherheit, daß sie es anfänglich habe sein sollen. Was ist nun aber mit dieser Verkleisterung gewonnen, mit dieser verlogenen deutschthümlichen Schönpflasterei? Das in rascher Eingebung vom Dichter ersonnene wäre vielleicht ein grausam crasses Stück geworden — aber das ist das verrenkte, künstlich zusammengeflickte und übertünchte im Grunde auch, nur daß es überdies noch unklar und ungereimt ist, was jenes nicht gewesen wäre.

Diese halbe Nachgiebigkeit hat Spielhagen auch sonst noch büßen müssen. Zwar ist die Heldin seines „Gerettet" voll Hoheit und Haltung, imponierend und gewinnend; lieb und freundlich giebt sich die

reine, ahnungslose Eveline, und einige bestimmt skizzierte Charakterköpfe finden sich in der medisanten und anrüchigen Gesellschaft. Wenn Spielhagen aber durch ein Junggesellendiner des Herrn von Oletzkow, an welchem neben einer überbedenklichen Balletprinzessin sonderbarerweise auch anständige Bürgersfrauen und -Töchter theilnehmen, die Erinnerung an das Souper der „Camelliendame" und die Spielgesellschaft der „Fernande" in uns wachruft, dann spüren wir erst, wie sehr uns Deutschen der Champagnergeist der Franzosen fehlt. Dort verflüchtigt der Geist, der Witz und die anmuthige Beweglichkeit des Dialogs das Gemeine, und um der Eleganz der Ausführung willen vergessen wir, wie skandalös die geschilderten Verhältnisse sind. Spielhagen aber kredenzt uns nur einen trüben, wüstmachenden Trank, den man nicht ohne Widerwillen genießen kann. Und diese verfänglichen Reden einer Frau Glitter! „Ich hasse die Männer, denen man ansieht, daß sie die Frauen nicht kennen!" — „Ich liebe wilde Männer, Schulden, Maitressen — man kennt das! Himmel, man ist nur einmal jung!" O pfui! wie abscheulich klingt das in dem Munde einer Mutter, die eine heirathsfähige Tochter hat. Nein, wir Deutschen verstehen es nicht, Zweideutigkeiten auf anständige und graziöse Weise zu sagen. Und wozu sollen wir es lernen, uns dazu zwingen? Wir haben etwas Besseres zu thun. Die Lorbeeren der deutschen Dramatiker gedeihen, Gott sei Dank, nicht auf so sumpfigem Terrain, und ist die Wahl unvermeidlich, dann ziehe ich die echten Franzosen diesen Deutsch-Franzosen, das Original dieser plumpen Imitation, bei weitem vor.

Wie Spielhagens „Gerettet" arbeitet auch die „Daniela" von Felix Philippi mit einem verjährten Ehebruch und mit jenem teilt sie die ganz auf Schrauben gestellte innerlich unwahre Handlung. Nur daß der Autor, der von den Franzosen manches gelernt hat, der ein guter dramatischer Architekt ist, sich auf den Theatereffekt und, was mehr heißt, auch auf die Sprache der Leidenschaft versteht — nur daß der Autor dieser „Daniela" für sein Spiel mit dem französischen Motiv von vornherein eine noch nie dagewesene Verwicklung erfinden wollte, in der er sich nun selbst auf das Wunderlichste verstrickte. Denn nicht „Daniela", die zweite Frau des Herrn Eberhard von Leucken, ist die Magdalene — o nein, die erste Frau dieses Ehemannes ist es, die erste Frau, die in des Gatten Augen das Muster ihres Geschlechtes war. Während er der guten Daniela nur eine ritterliche lauwarme Achtung bezeigt, betet er nach wie vor zu dem Bilde und dem Schatten

der Toten. Und das erträgt die zweite Frau nicht nur mit Ergebenheit, sie thut noch mehr. Sie erfährt durch einen Zufall, wie es in Wahrheit um die Verstorbene bestellt gewesen, daß sie ihren Gemahl betrogen und daß ihr einstiger Geliebter, ein angesehener Rechtsanwalt, nicht fern von ihrem Gute in der Stadt wohnt. Aus Liebe zu ihrem Gatten verschweigt sie jedoch alles. Sehr schön. Das ist edel und es ist nicht unglaublich. Was aber weiter? Sie bestellt den einstigen Verführer ihrer Vorgängerin zu wiederholten Malen bei Nacht und Nebel zu sich — um sich die Briefe der Toten aushändigen zu lassen, sie läßt ihn schwören, daß er schweige und nimmt, von ihrem Manne überrascht, lieber die Schande auf sich, *selbst* in den Verdacht der Untreue zu gerathen, als daß sie diesem das verfängliche Räthsel löst.

Man lasse dies unerhörte Opfer einer Frau, die doch nichts mehr wünscht, als die Liebe ihres Mannes zu erringen, zunächst einmal außer Anschlag, man schwinge sich zu dieser Höhe des Edelmuths auf und suche zu begreifen, daß sie lieber elend werden, als dem geliebten Gatten seinen Stern, das trügerische Ideal, das er sich von der ersten Gemahlin gebildet, rauben wollte — was aber will und was erreicht sie mit ihrer ganzen Veranstaltung und Heimlichthuerei? Sie versiegelt dem Rechtsanwalt die Lippen, einem Manne, dem es ohnehin niemals hätte in den Sinn kommen können, sein arges Geheimnis zu verrathen, denn er ist trotz jenes Ehebruchs ein Mann von Takt und Ehrgefühl, der die Verstorbene wahrhaft geliebt hat und die Empfindungen des von ihm betrogenen Gatten achtet. Was soll er also mit diesem? Und der zweite Mitwisser, der Bruder der ersten Frau von Leucken? Er benutzt das Andenken seiner Schwester, um seinen Schwager mit Erfolg anzupumpen und weiß recht gut, daß diese Quelle mit der Aufdeckung des Verraths versiegen würde. Also auch er hält reinen Mund, und thäte er es wider Erwarten *nicht* — *ihm* vermöchte Daniela doch nicht beizukommen und er steht von vornherein außerhalb ihrer Pläne. Es bliebe also nur der Geliebte der ersten Frau, der genannte Advokat Dr. Ferdinand Arndt. Hat Daniela sich nun wirklich recht überflüssigerweise darauf capricirt, von ihm jene verfänglichen Liebesbriefe zu erhalten — warum fängt sie es nicht ein wenig vernünftiger an? Das Bureau eines Anwalts ist doch Jedem zugänglich? Konnte sie die Angelegenheit nicht schriftlich ordnen? Konnte sie nicht ihren Diener senden, dem sie im Stücke ohnehin schon in einer moralisch wie conventionell gleich unmöglichen

Weise Schweigen anempfiehlt, der also bis zu einem gewissen Grade eingeweiht ist? Muß sie den Mann durchaus zu verdächtigster Stunde während der Abwesenheit ihres Gatten auf ihr Landgut bestellen? Wie unglaublich, wie thöricht, wie unmöglich! Und was erreicht sie schließlich? Nichts, als daß sie das Geheimnis, das sie *behüten* will, indirect *selbst verräth*. Denn im Verlauf der Handlung kommt es nun doch ans Tageslicht und nur durch ihre bewunderungswürdig ungeschickte Taktik. Hätte sie etwas besonnener gehandelt, so hätte ihr geliebter und angebeteter Gemahl den Treubruch seiner ersten Frau nie erfahren. Das allein richtet den Plan schon, auf welchem die Verwicklung des Schauspiels beruht.

Dann aber das Wichtigere: das Opfer selbst. Um eines Wahns, um einer Grille willen sich mit dem Makel einer Ehebrecherin zu behaften, um damit das Andenken eines anderen ihr persönlich doch ganz gleichgültigen Weibes zu retten — das vermag keine Frau, um so weniger, wenn sie sich durch die Erinnerung an eben jenes schuldbeladene Weib, dessen Nachfolgerin sie doch nun einmal geworden ist, aus dem Herzen des Mannes, den sie liebt, ihres Gatten, verdrängt sieht. Das streitet wider jeden gesunden, natürlichen Trieb, das ist unmöglich, und kommt es doch vor, dann streift es das Gebiet des Pathologischen und entzieht sich der reinen dramatischen Gesetzmäßigkeit. Der Autor hat nun auch wohl eingesehen, daß der nächtliche Überfall durch ihren Gatten, der die vermeinte Ehebrecherin in flagranti zu ertappen glaubt, allein nicht ausreicht, um Daniela die Zunge zu binden, denn der Schein sprach so deutlich gegen sie, daß schon das bloße Gefühl der Notwehr ihr das Geheimnis hätte entlocken und das Opfer verhüten müssen; er läßt sie sich darum zugleich auch verstocken, aus einem gewissen edlen Trotz: denn in der Erregung des Augenblicks hat ihr Gemahl ihr bekannt, sie nie geliebt zu haben. Das macht sie zur Klägerin wider ihn. Aber dies nicht ganz wahre Geständnis knüpft er zugleich an eine Gegenüberstellung Danielas und seiner ersten Frau Helene, er preist diese, um jene zu entwürdigen, und das hätte Daniela, wenn sie mit normalem Maß gemessen sein will, abermals nicht ertragen dürfen. Solche Anklagen hätte selbst eine Heilige von sich abgewälzt. Nun konnte zwar das Stück trotz des morschen Grundes, auf dem es ruht, in der Ausführung immer noch ein Meisterstück sein, aber sein verschrobenes Thema verdirbt unrettbar, was sein unleugbar großes Theatergeschick gutmacht. Der Verfasser

hat seine Begabung an eine seelische und künstlerische Gaukelei gesetzt und trotz aller Trefflichkeiten im Einzelnen mit unmöglichen Mitteln ein unmögliches Stück geschaffen. Und der Irrwisch, der ihn lockte, war wiederum nur der theatralische Ruhm und Sieg der Franzosen. Nun denn, er hat Herrn Felix Philippi in den Sumpf gelockt. Er hat mit dem Ehebruch aus gewisser höflicher Entfernung coquettieren wollen, etwas feiner und säuberlicher als Spielhagen, aber im Grunde doch eben so halb und unwahr, und er ist dabei zu Fall gerathen. Das Schicksal trifft ihn verdient.

Das sind nur einige Beispiele. Wie nun aber, wenn sie sich mehren? und sie haben es bereits gethan, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie noch ein großes Geschlecht erzeugen werden. Mir kamen vor einiger Zeit gleichzeitig sechs neue Dramen deutscher Schriftsteller zur Hand, die sich sammt und sonders mit dem Ehebruch oder der Preisgebung und Compromittierung der weiblichen Ehre beschäftigten. Und von diesen wurden drei von dem Direktor eines großen Stadttheaters sofort angenommen, unbesehen, so zu sagen, ohne die Garantie, die ein bereits errungener Erfolg bot. Unter diesen war „Daniela" das eine; ein anderes, „der Vertheidiger" von Merkel fiel unbarmherig durch; ein drittes war „Gräfin Lambach" von Lubliner. Die eilfertige Gunst, die die Theaterleitungen diesem Stück entgegenbrachten, war mir Anfangs schier unverständlich. Etwa dreißig Bühnen hatten es im Handumdrehen angenommen, ohne daß es die Feuerprobe bestanden hatte. Aber hernach begriff ich es doch wieder leicht. Es spielt im Salon, hat also mit dem instinktiven Widerwillen der Direktionen gegen „Costümdramen" nicht zu kämpfen, es ist verhältnismäßig unschwierig zu besetzen, es tastet lüstern, aber leise nach der verbotenen Frucht der Sünde und ist in dem dünnen Theeaufguß seines Anstands und seiner Moral so recht ein Stück für das Mittelmaß: ohne Stärke und Fülle, ohne Entschlossenheit, ohne warmes Blut. So konnte es zugleich den „Kindern der Welt" und den „Frommen" gefallen. Es ließ schlimmere Dinge ahnen, aber es hielt sich trotzdem in einem gewissen Punkt reinlich und zweifelsohne. Ein Franzose, dem man das Herz ausgebrochen hat, so eine Art Haremswächter, der den Schein erwecken möchte, er sei ein Don Juan. Ich könnte von dieser „Gräfin Lambach" neben vielem Schlechten auch einiges Gute sagen, wenn es mir hier darum zu thun wäre, etwas anderes zu constatieren als das coquette Spiel, das unsere Schauspieldichter mit dem Franzosenthum

treiben, die Nachfolge, die sie ihm, nur in etwas anderen, „sittlichen", d. h. zumeist langweiligeren und blasseren Farben leisten. Der französische adlige Roué, der nach einer tollen Jugend im Hafen der Ehe landet und eine bescheidene Frau, die Tochter eines Parvenüs, heirathet, die ihren Mann schwärmerisch liebt — er findet sich in der „Gräfin Lambach" wie in Augiers „Schwiegersohn des Herrn Poirier", nur daß bei dem Franzosen Alles vollsaftiger, entschiedener und geistreicher ist. Die Dame, die dort Frau von Montjay heißt, heißt bei Lubliner Frau von Nordheim. Die unvermeidliche französische Untreue des Gemahls fehlt nicht — Graf Lambach sucht bei seiner schönen Nachbarin, eben jener Nordheim, die Zerstreuung, die ihm die Ehe nicht bietet — aber die Untreue hält sich in den Grenzen der bescheidensten Galanterie, ganz wie des Grafen voreheliche Liebe zu derselben Frau allem Anscheine nach auch die strengste Sittencensur nicht zu scheuen brauchte. Aber Frau von Nordheim ist gleichwohl in der guten Gesellschaft nicht wohl gelitten, sie ist anrüchig, ihr Mann unterhält eine Spielhölle — ja, aber eine, in der man, wie in der „Fernande" nicht falsch, sondern nur „erbarmungslos" spielt. Und um diese Frau, die nebenbei einen sehr perfiden Charakter besitzt, nicht zu compromittieren, weigert sich der Graf, dem Gericht einen Brief zu übergeben, der ihn unzweideutig von dem Verdacht des Hochverraths befreit. Der Brief, den die falsche Nordheim der jungen „Gräfin Lambach" mit den übrigen aus allen französischen Dramen genugsam bekannten gravirenden Schriftstücken heimtückisch überliefert, wird verbrannt und dem Feuer wieder entrissen — ganz wie in Sardous „Letztem Brief" und der „Familie Benoîton", und ganz wie Antoinette Poirier, verheirathete Marquise von Presles, vernichtet Clarisse Sievers, verehelichte Gräfin Lambach, ein für ihren Gemahl verfängliches Schriftstück mit der Wirkung, nunmehr das Herz des Gatten, der sie bislang nur halb liebte, ganz gewonnen zu haben. Es ließen sich noch andere Vorbilder nennen, Dumas „Fremde" z. B., aber es darf der Aufzählung im Einzelnen wohl genug sein. Überall schleichen die Schatten der Dramen Augiers, Sardous und ihrer Genossen, und überall spürt man die Absicht, sie zu bannen, ohne daß sich das deutsche Haus vor ihnen entsetzt. Diese Schriftsteller gleichen den Frauen, die anlocken und versuchen — und sich ablehnend und entrüstet zurückziehen, sobald der Mann ihrem Sirenengesang folgt. Es ist ein häßliches und charakterloses Spiel, das man, wenn es keinen anderen Köder giebt, gelegentlich auch lediglich mit dem

Titel treibt. Oder ist es etwas anderes, wenn man ein unverfängliches Stück „Frau Aspasia“ nennt? Warum? Ich habe mich vergebens nach einem zureichenden Grunde umgesehen. Man hat die Habitués durch ein pikantes Aushängeschild herangezogen und sie mit dem Händedruck des Biedermanns entlassen. Das Anrüchige gilt eben für das, was am Sichersten reizt und anlockt, und dieser Glaube trügt nicht. — —

Wohin soll es nun aber führen, wenn es auf diesem Wege fortgeht, wenn das für die Franzosen unerschöpfliche Thema des Verhältnisses der Geschlechter, ihr fast einziges Thema, sich auch bei uns einnisten und unentbehrlich machen soll? Man klagt und jammert oft ohne allen Grund über den „Verfall des Theaters“, aber hier wäre es wirklich an der Zeit, ein „Videant consules“ zu rufen. Man überzeuge sich doch, wie viel inhalt- und erscheinungsreicher unsre deutsche Kunst ist! Von Lessing bis auf die Neuzeit — welch' eine Fülle von Thematen! Kein Gebiet der Lebensinteressen der Religion, der Krone, des Staats, der Gesellschaft, der Familie ist unberührt geblieben, des ungeheuren Reichthums, den der Charakter, die Individualität dem Drama bietet, gar nicht einmal zu gedenken. Welch eine Verschiedenheiten der Aufgaben, die Schiller sich gestellt! Und Heinrich v. Kleist, und Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig bis auf die Neuen und Neuesten, bis auf Paul Heyse, Wildenbruch und wie sie Alle heißen. Und haben nicht auch die Norweger, trotzdem sie das Schwert nicht ablegen, mit dem sie in jedem ihrer Werke irgend einen falschen gesellschaftlichen Götzen zerstören, also trotz dieses beständigen Kampfes, den sie im Bunde mit der Wahrheit wider die Lüge führen, ihr Genie auf den verschiedensten Stoffgebieten bethätigt? Und des reichen, vielgestaltigen Lebens, das wir besitzen, sollen wir verlustig gehen, und mit der technischen Nachahmung der Franzosen sollen wir auch ihrem alles verschlingenden Baal verfallen sein, und wie eine flache, talentlose Operette sich heutzutage sogar auf großen Theatern, die etwas Besseres zu thun hätten, als sich mit diesem Schund abzugeben, das Bürgerrecht erfingt, so soll eine schwächliche, feige und unsittliche Nachahmung des französischen Sittendramas unser deutsches Schauspiel verdrängen und den jüngeren Talenten den Weg noch mehr als bisher erschweren? Es wäre ein Unglück! Man gönne den besten der ausländischen Dramatiker von Zeit zu Zeit auf dem Podium das Wort, wenn es denn sein muß — denn das Größte der Kunst hat, wie sehr es auch dem

nationalen Boden entsprossen ist, Gewalt über alle Herzen und alle Nationen; aber man hüte sich wohl, auch das Größte, was ein fremdes Volk besitzt, unter Preisgebung des eignen Wesens zu copiren, und noch weniger äffe man das Mittelgut und den Auswurf unsrer Nachbarn nach und verdinge sich, wie Ferdinand von Walter sagen würde, „an fremdes Laster". Dumas und Sardou gehören nicht zu den Besten, und selbst von denjenigen Franzosen, die die wahren Meister des Dramas sind, trennt uns, noch einmal, immer doch die Verschiedenheit des Nationalcharakters. Gewiß wird sie Keiner ohne künstlerische Freude lesen, und einzelne Geheimnisse der Technik und die Anmuth und Leichtflüssigkeit der Rede können — noch einmal — unsre Schauspieldichter immer von ihnen lernen. Aber etwas Andres ist es doch, dies Studium in der Stille, diese gelegentliche Beschäftigung mit den Werken des Auslands, als sie öffentlich auf den Theatern fort und fort zu pflegen und ihr Zeichen wie die eherne Schlange in der Wüste aufzurichten: zu Trost und Stärkung der Schwachen. Es ist ein trügerisches Panier! Die Schriftsteller, die gläubig zu ihm emporschauen, verdienen, daß sie mit ihrem Glauben und ihren Werken auf dem Theater zu Schanden werden; das Publikum aber, das sich unter ihm schaart und ihm zujauchzt, verdient nicht, daß es — aus Bürgern des deutschen Reiches besteht und sich all des Großen erfreuen kann, das unser Staat und unser Volk, unser Leben und unsre Kunst ihm überreichlich darbieten.

Stimmen der Presse

über die

„Litterarischen Volkshefte"

Verlag von Richard Eckstein Nachfolger in Berlin
(Hammer & Runge).

Litterarischer Merkur VII. Jahrg. Nr. 30: . . . . Es ist nicht ungerecht, nur wahr, es gehört Mut, viel Mut dazu, den litterarischen Vorurteilen unserer Zeit entgegenzutreten; . . . . . und wenn die Volkshefte in ihrem Fortgange das halten, was sie mit dem ersten Hefte versprechen, so werden sie **ein Unternehmen bilden, mit dem man in Zukunft zu rechnen hat.**

Allgemeine Moden-Zeitung 1887 Nr. 32: **Die Litterarischen Volkshefte" verdienen in der That die Aufmerksamkeit der gesammten gebildeten Welt.**

Bromberger Tageblatt 1887 Nr. 118: Im Übrigen können wir die „Litterarischen Volkshefte" allen denjenigen **empfehlen, die sich für Litteratur interessieren und über litterarische Tagesfragen unterrichten wollen.**

Görlitzer Nachrichten und Anzeiger 1887 Nr. 125: Ein sehr **dankenswertes Unternehmen** hat die Verlagsbuchhandlung von Richard Eckstein Nachf. in Berlin mit der Herausgabe der **„Litterarischen Volkshefte"** begonnen, deren **Zweck** es ist, auch **größere Kreise über die litterarischen Fragen der Gegenwart aufzuklären; ein Bedürfnis zu diesem Unternehmen lag um so mehr vor,** als der Durchschnittsleser durch seine Zeitungen selten in der Lage ist, sich über diese Dinge ein richtiges Urteil zu bilden . . . . **Wir sehen dem Erscheinen der weiteren Hefte mit gespannter Erwartung entgegen.**

Ueber Heft 1

„Oskar Blumenthal"

der Dichter des deutschen Theaters und der deutschen Presse

von

Eugen Wolff.

Der Verfasser zergliedert die Erzeugnisse Blumenthals, besonders die dramatischen Arbeiten desselben, und weist an vielen Beispielen die Nichtigkeit dieses Dichters nach. Der Nachweis wird sehr gewandt und scharfsinnig oft mit wohlangebrachter Ironie geführt. Dabei geht der Verfasser mit der peinlichsten Sorgfalt und Gründlichkeit zu Werke und weist sogar bei jedem einzelnen Erzeugnis nach, woher der „berühmte" Dichter seine Stoffe geschenkt genommen hat. So kommt er denn zu dem Schlusse: „Oskar Blumenthal, der Dichter des deutschen Theaters und der deutschen Presse, verdient nicht der Dichter des deutschen Volkes zu sein." Siegfried 1887, Heft 19.

Unsere Zeit ist, wenn jemals eine, die Zeit des Kampfes und der Polemik. Man hat das Bewußtsein, daß vieles in unserer deutschen Litteratur anders sein sollte, und man sucht, bald sanft, bald stürmisch diesen Schäden auf den Leib zu rücken. Dem Zwecke wollen auch die „litterarischen Volkshefte" dienen, eine scharfe kritische Analyse des Wirkens von Oskar Blumenthal macht den Anfang, und wir können der Logik, dem nüchternen und objektiven Urteil Eugen Wolffs nur alles Lob spenden. Es ist nicht ungerecht, nur wahr, es gehört Mut, viel Mut dazu, den litterarischen Vorurteilen unserer Zeit entgegenzutreten; daß er auszusprechen wagt, was andere vielleicht schon lange dachten, ist hoch anzuschlagen, und wenn die Volkshefte in ihrem Fortgange das halten, was sie mit diesem ihrem ersten Hefte versprechen, so werden sie ein Unternehmen bilden, mit dem man in Zukunft zu rechnen hat.

Litter. Merkur 1887, Nr. 30.

Eine Aufgabe, die sich ihrerzeit die Gebrüder Hart in den Waffengängen" gestellt hatten, nehmen die Herausgeber dieser „Litt. Volkshefte" in dankenswertester Weise wieder auf: nämlich in populärer und doch möglichst eingehender Weise das litterarische Interesse des Publikums zu wecken und sein Urteil zu heben und zu läutern. Sie erfreuen sich bei diesem Unternehmen der Anteilnahme und Mitarbeiterschaft unserer namhaftesten Ästhetiker und Kritiker. Das aufgestellte Programm zeigt, daß auf alle brennenden Fragen der modernen Litteratur Bezug genommen wird, und so kann man wohl den kommenden Heften mit spannender Erwartung und besten Hoffnungen entgegensehen, zumal gleich in diesem ersten Hefte Eug. Wolff sich seiner Aufgabe, ein Schlaglicht auf unsere Bühnen- und Preßverhältnisse gelegentlich der Besprechung eines ihrer genanntesten Vertreter zu werfen, in recht schneidiger und treffender Weiser erledigt. Einer dramatischen Litteratur, die zwar, wir müssen es zu unserer Schande gestehen, in recht breiten Schichten unseres Volkes wurzelt und somit ja einige Daseinsberechtigung hat, da man billigerweise keinen Menschen zum ästhetischen Hungertode ver-

urteilen kann, die aber doch in ihrem „Gehalt" durchaus nichts gemein hat mit den besten Regungen und Kräften des Volkes, wird hier der ihr gebührende Platz angewiesen und ihren Anmaßungen mit aller Energie entgegengetreten. Den hohlen Witzflunkereien unseres Reporter- und Feuilletonistendramas mit seiner frivolen Mache, dem jegliche ethische und soziale Vertiefung, jede tiefere Bedeutsamkeit und Notwendigkeit abgeht, dem es bei weitem an dem eigentümlichen Reize seines französischen Vorbildes fehlt, geht es hier energisch ans Leben. — Doch nicht nur hierauf beschränkt sich der Verfasser, sondern er bringt dem größeren Publikum auch die Impotenz der Tageskritik zum Bewußtsein, welche jene Bühnenwirtschaft auf Kosten der ethischen und ästhetischen Durchbildung des Publikums in einer Weise unterstützt, der nur der klingende Erfolg heilig ist. — Wir dürfen gewiß hoffen, daß eine derartige Polemik in den weitesten Kreisen Anklang findet, zumal auch der Verleger sich anerkennenswerte Mühe gegeben hat, dies durch gediegene Ausstattung und einen sehr geringen Preis zu ermöglichen Wir hoffen ferner einen solchen Anklang um so mehr als wir ein gewiß berechtigtes Zutrauen haben zu dem Gewissen, den wahren, wenn auch oft latenten ästhetischen Bedürfnissen und der gesunden Kraft unseres Volkes. — Oder sollten wir wirklich der traurigen Thatsache ein längeres Bestehen prophezeien müssen, daß das deutsche Theaterpublikum diese ärmlichen Produkte eines Blumenthal und Konsorten, die ein Spiegelbild deutscher Art und deutschen Geistes sein sollen, in einem unbegreiflichen Begeisterungsdusel bejubelt? — Dergleichen ist zwar nie auszurotten, so wenig wie die Triebe, auf die es spekuliert und durch die es getragen wird, aber es giebt doch Zeiten, wo ein tieferer Gehalt sich mächtig darüber erhebt und es zur Seite drängt, um sich Spielraum zu schaffen für eine leitende, erhebende Entfaltung. Wir wollen angesichts dieser und ähnlicher Unternehmungen sowie größerer litterarischer und künstlerischer Thaten uns der frohen Hoffnung hingeben, daß eine solche Periode nicht mehr allzufern ist. Allg. deutsche Univ.-Ztg. 1887, Nr. 24.

Ueber Heft 2

„Henrik Ibsen"

und das Germanenthum in der modernen Litteratur

von

Leo Berg.

Der Verfasser stellt sich mit größter Entschiedenheit und in höchst kampflustiger Laune unter die Verteidiger des nordischen Dramatikers, welchem zum mindesten das Verdienst gebührt, in weiten Kreisen des hauptstädtischen Pubkikums wieder einmal das Interesse an litterarischen Dingen mächtig angefacht zu haben. Voss. Zeitung 1887, Nr. 305.

Der geistvoll geschriebene Essay, der für jeden Freund der zeitgenössischen Litteratur von hohem Interesse sein muß, giebt im wesentlichen einen kritischen Überblick über die Wirksamkeit Ibsen's, dessen Werke einer genauen Analyse unterworfen werden. Allg. Modenzeitung 1887, Nr. 32.

Der Verfasser, scheinbar ein glühender Verehrer Ibsens, entwirft ein Bild der poetischen Thätigkeit des norwegischen Dichters. Nach der Zeitfolge der Entstehung geordnet findet jedes einzelne Erzeugnis eingehende Berücksichtigung, wobei die Lichtseiten mit liebevoller Verehrung hervorgehoben werden, daß sie fast blendend wirken; wir hätten es lieber gesehen, wenn das Bild durch entsprechende Schattengebung etwas neutraler gehalten wurde. Von Ibsen gilt wohl nicht ganz mit Unrecht: Wo viel Licht, da ist viel Schatten. — Ungemein wolthuend berührt die Begeisterung, mit welcher der Verfasser für die echte, reine Poesie eintritt, für jene Poesie, die sich in die „Dienste der einzigen irdischen Mächte, denen sie dienen darf, denen sie auch zu dienen würdig ist, begeben hat; in den Dienst der Freiheit und der Wahrheit." Diese Begeisterung durchglüht das ganze Werkchen und sie ist es, welche die ganze Sammlung der Litterarischen Volkshefte durchwehen soll. Die Herausgabe derselben ist ein echt nationales Unternehmen, bestimmt, an der Befreiung unserer einst so großen Litteratur aus den Fesseln des raffinierten Cliquengeistes mitzuwirken und einer besseren Zukunft entgegen zu führen. Deshalb verdient das Unternehmen die volle Unterstützung eines jeden Deutschen, der nicht nur ein warmes Herz für Kruppsche Kanonen und Parademarsch, sondern auch für unser größtes Gut, unsere nationale Dichtung hat.

Siegfried 1887, Heft 19.

Wurden in dem 1. Hefte dieser Sammlung die pseudorealistischen und pseudonationalen Theaterprodukte der Blumenthal u. Kons. von der Hand gewiesen und damit ein dankenswertes Stück Arbeit negativer Kritik gethan, so macht der Verfasser dieses zweiten Heftes den Versuch, durch Würdigung eines so hervorragenden und unserem geistigen Leben so nahestehenden Dramatikers wie Ibsen, jenen Leuten zu zeigen, was auch uns notthut. — Nachdem er im Eingange der Broschüre die nahen Beziehungen Ibsens zu unserem Volksgeist dargelegt — leider mit zu wenigem — und eine gedrängte Charakteristik von Ibsens Persönlichkeit gegeben hat, bespricht er der Reihe nach die Dramen Ibsens, seine drei historischen, seine philosophischen und schließlich seine gesellschaftlichen Dramen, durchgehends in zutreffender Weise, die im Bereiche unserer reichshauptstädtischen Kritik fast einzig dasteht. Sehr zutreffend ist z. B. auch das, was er über die „Gespenster", die überall verketzerten und so oberflächlich verstandenen, beibringt. Der Stil des Verfassers ist durchweg ein ruhiger und besonnener; er sagt weder zu viel noch zu wenig und trifft deshalb zumeist das Richtige. Die gerechten Rezensionen, welche unsere Presse, wenn sie sich nicht absolut erbärmlich und unfähig zeigen wollte, einem Dramatiker wie Ibsen schuldig war, hat Leo Berg in der Reihe dieser trefflichen, richtigen Besprechungen sine ira et studio gegeben, doch so, daß seine Begeisterung für den idealen Nerv der Ibsenschen Dramen, für ihre Tendenz zur Freiheit und Wahrheit, sehr ansprechend und erwärmend zu Tage kommt. Der ruhige, stete Gang der Entwicklung zeichnet sich in mancher Hinsicht vorteilhaft gegen das erste Heft aus, dessen Verfasser hier und da zu schnell, zu hastig anstürmt, so daß ihm die Folgen davon nicht erspart bleiben. — Noch wollen wir mit einigem auf den Schluß des Heftchens Bezug nehmen. Leo Berg sagt hier von der neuen, „modernen" Poesie: — „Sie kommt nicht

wie das Mädchen aus der Fremde, von der Niemand weiß, woher sie kam, sie kommt aus dieser Welt und kommt weder plötzlich noch allein. Sie tritt bescheidener auf, denn sie ist nicht mehr die Herrin. Sie hat sich in Dienste begeben, in die Dienste der einzigen irdischen Mächte, denen sie dienen darf, denen sie aber auch zu dienen würdig ist: in den Dienst der Freiheit und der Wahrheit." Diese begeisterten, warmen Worte müssen angenehm berühren: aber doch macht der Verfasser der modernen Kunst damit kein allzugroßes Kompliment, wenn er dies auch vielleicht beabsichtigt. Er hat freilich Recht vielen Erscheinungen der modernen Kunst gegenüber, auch bei Ibsen, aber er hätte betonen müssen, daß dies eine Beschränkung ist, und die Kunst frei und rein sein sollte um jeden Preis. — Übrigens hat er wohl nicht an Zola gedacht und zu wenig an den Künstler Ibsen, indem er zu sehr den Freiheitskämpfer hervorhob und ihn als solchen allerdings sehr zutreffend und an vielen Stellen sehr schön charakterisiert hat. Man vergleiche nur die journalistische Kunst des Jungen Deutschland, der Gutzkow u. s. w., auf welche Berg's Worte allerdings passen, mit der modernsten Kunst der Franzosen, Nordländer und Russen: man wird dann finden, daß die Kunst hier freier und selbstherrlicher ist, als Berg ihr dies zugesteht. — Die Kunst steht in Niemandes Dienste; sie ist und sei ganz frei! — Wir dürfen zum Schluß wohl die berechtigte Hoffnung haben, daß dies Heftchen für das wahre Verständnis von Ibsen's dichterischer Persönlichkeit in Deutschland von um so größerer Bedeutung sein wird, da es eben so ziemlich allein dasteht.

Johannes Schlaf in der Allg. deutschen Univ.-Ztg.

Ueber Heft 3

„Julius Wolff"

und die moderne Minnepoesie

von

Julius Hart.

Mit der Anmut und Schneidigkeit, durch die ihrer Zeit die „Kritischen Waffengänge" der Gebrüder Hart erfreuten, thut hier Julius Hart die à la mode Epik und Minnesingerei gründlich ab, die in J. Wolff ihren hauptsächlichsten Vertreter hat. Er weist ihre innere Unwahrheit und Unpoesie nicht der Reihe nach an sämmtlichen Dichtungen Wolffs nach — dessen Talenten er übrigens hinsichtlich seiner Spielmannsweisen gerecht wird — sondern in sehr glücklicher Weise im Anschluß an Wolff's beiden erfolgreichsten Dichtungen: den „Rattenfänger" und den „Tannhäuser". Er zeigt treffend und anregend, wie Wolff den inneren, hochpoetischen Gehalt zweier deutschen Volkssagen nicht hat erfassen und in würdiger Weise poetisch hat ausgestalten können, sondern wie er bei mangelnder, wirklich poetischer Begabung nur an den Äußerlichkeiten jener Zeit und Sagenstoffe haften geblieben ist und diese zu einem buntscheckigen, aber hinfälligen Maskenstaat für recht gewöhnliche und kleine Alltagsmenschen gemacht hat. Sehr glücklich beweist er ferner, wie es

auch mit der vielgepriesenen und auch seitens der Gegner Wolff's oft eingeräumten Formkunst Wolff's im Grunde nichts ist. Die Auseinandersetzungen über den Zusammenhang und das Ineinandergreifen des poetischen Inhalts und der poetischen Form sind sehr zutreffend und beherzigenswert. Ueberhaupt: wenn vielen eine Flugschrift gerade gut ist, einer wenn auch vielleicht gerechtfertigten Leidenschaftlichkeit in derber und drastischer Weise Ausdruck zu geben, so ist einerseits bei J. Hart dieser Ausdruck ein ästhetisch erfreuender und andererseits sucht er auch hier den höheren, ethisch-ästhetisch bildenden Aufgaben der Kritik gerecht zu werden, und das ist ihm so treffend gelungen, daß gewiß diese Schrift zu dem Besten gehört, was über den Gegenstand, den es behandelt, geschrieben ist.

Allgem. D. Univers.-Zeitung 1887, Nr. 40.

Es ist dies eine Beurteilung der Wolff'schen Epen: „Der Rattenfänger von Hammeln", „Tannhäuser", „Der wilde Jäger" u. s. w. u. s. w., die so ziemlich einer Verurtheilung dieser vielgekauften und gelesenen Dichtungen gleich genannt werden muß. Julius Hart spricht ihnen alle Größe, Vertiefung und wirkliche Kunstform ab. Er findet sie dem Inhalt nach hohl und leer, im Ausdruck schönthuerisch und tändeld und im eigentlichen ideellen Austrag bedeutungslos. Er räumt ihnen nicht als eine gewisse dichterische Gewandheit und den Reiz einer etwas erkünstelten und schlüpfrigen Anakreontik ein.

Hamb. Reform 1887 Nr. 255.

Druck von A. Winser, Berlin SW., Friedrichstr. 214.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 067242617